



المسرحية العربية في العراق

الجزء الثاني



ساعدت وزارة التربية والتعليم على نشره

د. عَمَّالطالِب

١٣٩٠ هـ - ١٩٧١ م

مطبعة النعمان - النجف الاشرف تلفون ٢٠٩٧

الفصل الأول

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net

رابطہ بدیل < mktba.net

ان الدرس للمسرحية العربية في العراق يجد ان جذورها تمتد الى
الثلث الأخير من القرن التاسع عشر . فقد عني الآباء المسيحيون بالمسوح
وعملوا على خلق حركة مسرحية في نطاق مدارسهم ، لبث التعاليم
الدينية والاخلاقية بين رعاياهم ، واستمدوا احداث مسرحياتهم من
العهدين القديم والجديد لغرس الايمان في نفوس رعاياهم وتنويرهم
بالتعاليم المسيحية .

وقد كانت العلاقات الثقافية والدينية قوية بين الكنائس والمدارس
المسيحية في الموصل وبغداد وبين الاوساط الدينية المسيحية في لبنان
وروما وباريس (١) . وكانت المدارس المسيحية ترسل بعض رعاياها من
المتفوقين والناهين الى اوروبا للدراسة هناك ثم يعودون للتدريس في
المدارس المسيحية في الموصل وبغداد . يضاف الى ذلك ان العراق كان
تحت السيطرة العثمانية ، وكان العثمانيون قد عرفوا المسرح ومارسوا
التمثيل منذ أواخر القرن الثامن عشر ، كما شهدت استانبول في
القرن التاسع عشر نشاطاً مسرحياً ملحوظا . وكان العراقيون يذهبون
للمدراسة هناك ثم يعودون الى العراق وقد تأثروا بمشاهداتهم (٢) .

وقد كانت العلاقات السياسية التجارية والفنية وثيقة بين بغداد
والموصل وحلب ودمشق وعرفت بلاد الشام التمثيل في منتصف القرن
التاسع عشر (٣) . وكانت ترد منها الى العراق فرق تقوم بالرقص والغناء

(١) علي الزبيري (المسرحية العربية في العراق) مجلدة الاقلام العدد
(٩) ١٩٦٥ .

(٢) أنظر شن أوند - تاريخ المسرح والمسلديات في تركيا .

(٣) محمد يوسف نجم - المسرحية في الادب العربي الحديث . ص ١٩٥

وتقدم المشاهد التمثيلية (٤) .

وقد كانت المدارس المسيحية في الموصل - ولاسيما المدرسة الاكليريكية التي أسسها الآباء الدومنيكان في الموصل عام ١٧٥٠م (٥) - تعني بالفن المسرحي في نطاق الاطار الديني اول الامر ، وكانت هذه المدارس تقدم المسرحيات التي يؤلفها الآباء اللبنازيون بالاضافة الى المسرحيات التي يؤلفها آباء عراقيون .

وقد ضاع معظم هذا النتاج المسرحي لعدم اهتمام الكنائس بطبعه في كتب ، وربما يعود ذلك الى عدم توفر وسائل الطباعة في الموصل آنذاك على نطاق تستطيع معه الكنائس طبع نتاج رعاياها .

وقد وضع القسس في العراق قسماً غير قليل من هذه المسرحيات التي تدور في اطار الاحداث الدينية ، ولعل الهدفين الديني والأخلاقي هم اللذان دفعاهم الى ذلك كما اسلفنا القول .

وقد عثرنا على كتاب يضم ثلاث مسرحيات قصيرة تحمل اسم الأب (حنا حبش) في الموصل طبع عام ١٨٨٠م (٦) . وتحمل المسرحيات الثلاث هذه الأسماء (كوميدية آدم وحواء وكوميدية يوسف الحسن وكوميدية طوبيا) (٧) .

وقد الف الخوري (هرمنز نارسو الكلداني الماردنيلى) مسرحية

(٤) عند الكريم العلاف - بغداد القديمة . ص ١٢٠

(٥) روفائيل أبو اسحاق - تاريخ نصارى العراق . ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(٦) اعطاني المخطوطة عبد اللطيف حسين ثم عثرت على النص المطبوع

في مكتبة الاب توما عزيز وقد طبع في لبنان من قبل الكنيسة الكلدانية .

(٧) المسرحيات الثلاث القصار ليست كوميدية بالمفهوم الحديث بل

(نبوخذ نصر) عام ١٨٨٦ وقد مثلت على مسرح المدرسة الاكليريكية في الموصل عام ١٨٨٨ (٨) ، وتدور المسرحية حول سبي نبوخذ نصر ملك بابل لليهود وفتحة اورشليم .

وتوالى المسرحيات التي ألفها القسس العراقيون منذ ذلك التاريخ والمسرحيات التي ألفها المعلمون في هذه المدارس التبشيرية .

وتعد هذه المسرحيات البذرة الأولى في التأليف المسرحي في العراق لكنها لم تخرج عن نطاق التمثيل في المدارس التبشيرية .

وهذه التمثيليات الكنسية تطور طبيعي للمطقوس والقداس الكنسي ففي بادىء الامر كانت المسرحية الدينية مجرد جزء من قداس الكنيسة وهو نفسه تصوير رمزي مسرحي للعشاء الأخير . وقد ادخلت الكنيسة الكاثوليكية الاناشيد في القداس وكان هدف الكنيسة تثبيت عقيدة الشعب الامي وتقويتها . لذا فكروا في تصوير احدى الحوادث لجماهيرهم بتملك الوسيلة الجذابة ، وسيلة تشخيصها .

ولقد كانت صلوات الكنيسة تشتمل منذ نشأتها تقريباً على العناصر المساعدة التي تسهم في تكوين المسرحية من حركة طقسية مرسومة وتنظيم مسرحي اخاذ ومصاحبات موسيقية بل اقتراب نحو الحوار في انشاد وترتيل يجري بالتناوب بين قسمي الكورس حيث يجاوب أحدهما الآخر (٩) .

مأسوية ويبدو ان المؤلف يقصد بالكوميديّة كلمة مسرحية .

(٨) اخبرني بها المطر ان جرجيس قنـدلا وقد شاهد تمثيلها في مدينة الموصل وقد طبعت المسرحية في لبنان من قبل الكنيسة الكلدانية ونصـها مفعود انظر كذلك على الزبيدي (المسرحية العربية في العراق) .

(٩) انظر ايـفانز (تاريخ الادب المسرحي الانكليزي) ، شلدون تشيني

وكانت الفترة التي ظهرت فيها المسرحية الكنسية في العراق فترة استفحال ظلم العثمانيين وسيطرتهم عليه ، وتأخر الشعب العراقي عن موكب الحضارة الحديثة . وكان الحكم العثماني في العراق يعاني من أزمة تردي الجهاز الاداري ومن كيد الدول الاوربية بغية الاستيلاء على اسلاب الامبراطورية . وكان نظام الاقطاع في العراق يعاني نفس الازمة التي يعانيها أسياده الحكام العثمانيون . فقد كان يلفظ انفاسه الأخيرة امام تزايد أهمية التجارة والصناعة وتطورها ، وأمام ظهور الطبقة المتوسطة التي اخذت تطالب بمكانها تحت الشمس . وكما كان تسعة وتسعون في المائة عبيداً من الناحية السياسية فقد كانوا عبيداً من الناحية الفكرية والدينية فقد ازداد الصراع الديني والمذهبي في العراق . وكان المسيحيون يعاملون بقسوة ولا سيما في مدينة الموصل التي كانت تضم اكبر عدد من مسيحي العراق ، بما زاد في التفاف المسيحيين حول كنائسهم وزاد من عدد الجاليات التبشيرية التي قدمت العراق ، وراحت تصرف الاموال الطائلة في محاولة يائسة لنشر الديانة المسيحية بين الاقليات اليزيدية والصابئة .

وكانت الكنيسة تشجع على الايمان ، بأن هذه الحياة ليست الا مجرد عمر قصير وسط واد من الدموع . يجب على الانسان خلاله ان يستعد لما هو بالمكان الأعظم من الاهمية الا وهو الحياة بعد الموت .

أضف الى ذلك ما كان يلقيه رجال الدين من ان رسل الشيطان وهيونه في الجحيم ورسل الله وهيونه في الجنة ، كانت دائماً اقرب الى الانسان من حبل الوريد تحاول الشياطين دفعه الى تلك الطريق التي (تاريخ المسرح) ليون شاتصوريل (تاريخ المسرح) روفائيل بابو اسحق (تاريخ نصارى العراق) ،

تؤدي به الى الهلاك ، بينما تحاول ملائكة الرحمن في شيء من
الونى والضعف أن تمسكه فلا يجيد عن الطريق الحق والصدق .
والشياطين هي الأكثر نشاطاً وهي تبدو كأنها تملأ كل فج حتى داخل
الانسان وهي التي تفرقه بالشهوة وتستثيره الى الغضب وتوقعه في
الكفر والالحاد ولا يستطيع الانسان أن يستيقن من الخلاص الا اذا
تشبث بأهداب الكنيسة وأطاعها طاعة راسخة لا تتزعزع .

ومن هذه الفكرة استخلص الآباء المسيحيون موضوعات مسرحياتهم
التي انتزعت احداثها من الكتاب المقدس ، وامتلاً حوارها بالخطب
والتعاليم المسيحية . ومثل هذه المسرحيات الدينية ذات اهمية من الناحية
التاريخية ، كما انها مهمة في حد ذاتها لأنها تمثل نشاطاً اجتماعياً
صادقاً يبين التعاون والتعاطف بين الطوائف المسيحية المختلفة . فقد
كانت كل طائفة تستخدم اعضاءها كهواة ، وتبين الوقائع أن هذا النشاط
المسرحي كان واسع الانتشار ، ومع أن عدد المسرحيات الدينية التي
لدينا محدود فانه يصور لنا طبيعة النشاط المسرحي في تلك الفترة .
ومن الصعب أن نقدر تأثير هذه المسرحيات على الجمهور غير المسيحي
في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لأن الشعور الديني كان يمنع
المسلمين في مدينة الموصل من حضور المسرحيات التي تمثل في المدارس
المسيحية .

وكانت هذه المسرحيات الدينية اخلاقية ، شخوصها رذائل وفضائل
بجردة ، وحوارها طبيعي انساني يشبه الحوار المعاصر ، ويتجلى ذلك مثلاً
أثناء العرض الحي لزوج (العزيز) في مسرحية (يوسف الحسن) التي
تظهر كامراً شهوانية ، لا يوقفها شيء عن تحقيق رغباتها . وقد أظهر

كاتب المسرحية براءة وانتزاعاً في الوقت نفسه في فقرات الحوار بين يوسف واخوته ، ومهارة في استخدام المقاطع الشعرية وفي استخدام الغناء عن طريق الكورس .

ونجد في مسرحيات (حنا حبشي) الثلاث (كوميدية آدم وحواء وكوميدية يوسف الحسن وكوميدية طوبيا) - وان لم تكتمل كمسرحيات فنية - قصصاً متقنة ، فيها أبطال رسمت شخصياتهم رسماً محدداً ، ثم هي تمثيلات مكتوبة بطريقة فيها قدر كبير من مراعاة مقتضيات المسرح وان لم تكن على شيء ذي بال من الناحية الأدبية .

ولاجرم فقد كتبت لتمثل في مدرسة دينية . وعدم وجود عدد كبير من المناظر المتعددة فيها يمكن أن يجعل منها قطعة نموذجية لتمثل في كنيسة أو مدرسة . وقد التزم الكاتب في موضوع المسرحية بما جاء في الكتاب المقدس دون أن يخرج عنه ، ويشير في كل صفحة من صفحات الكتاب الى آيات الكتاب المقدس التي اعتمد عليها في الحادثة التي أوردتها في مسرحياته ، كما ضمن الحوار فقرات من الكتاب المقدس .

وتناول المؤلف في مسرحية كوميدية (يوسف الحسن) قصة يوسف الصديق التي جاءت في سفر التكوين ، واختار منها الحوادث الرئيسية التي تعينه على اقامة هيكل المسرحية ، ولم يخالف ما جاء في رواية التاريخ الديني خاصاً بحوادث المسرحية بل حاول ان يعرضها كاملة كما هي دون اختيار أو تهذيب ، لأنه كان مقيداً بالتقاليد الدينية التي لم تكن تسمح لكاتب بالاختراع أو الخروج على النصوص الأصلية كما وردت في الكتاب المقدس . وقد بنى المؤلف مسرحيته على تعدد المناظر ، فكان المنظر يبدو وكأنه فصل قائم بذاته ، والتنسيق الفني الخارجي

للمشاهد والفصول ضعيف مضطرب . فالأحداث تتوالى دون أن يحسب المؤلف حساب التطور الزمني ، والوقائع تتقارب في موضعها من المسرحية بينما هي في حقيقتها الزمانية والمكانية متباعدة .

ولم ينجح المؤلف في اشاعة الحياة في الجو التاريخي بل اكتفى بإيراد الحوادث كما هي ، وكذلك لم يحاول احياء الشخصيات وتقديمها لنا على أنها شخصيات انسانية حية لا اسماء تاريخية مندثرة . وقد بنى الحدث على فكرة الحقد الذي دفع الاخوة الى التنكيل بيوسف حسداً منهم وضحينة ، بينما قابلهم يوسف بالتسامح والاحسان . وقد هدف الكاتب من ذلك الى نشر تعاليم المسيح الداعية الى التسامح وترك الاحقاد والضغائن .

أما المسرحية الثانية كوميدية (آدم وحواء) فقد اخذ المؤلف موضوعها من الكتاب المقدس أيضاً وهي من نوع مسرحيات الاسرار التي انتشرت في أوروبا في القرون الوسطى ، وكانت موضوعاتها مستقاة من الكتاب المقدس كذلك . وقد بنى الكاتب هذه المسرحية على قصة آدم وحواء كما جاءت في سفر التكوين ، وأدخل (ابليس) والشياطين حتى يبعث فيها الحياة ويبرزها للنظارة واضحة المعالم قوية الملامح بحيث تستبان العظلة ويتضح المغزى الذي رمى اليه .

والحقيقة أن الكاتب برهن فيها على مقدرة تمثيلية ظاهرة ، وقد كان عنصر الصراع بين الخير والشر واضحاً في المسرحية . وقد برزا كأنهما معسكران متحاربان يبذل كل منهما اقصى ما لديه من جهد للقضاء على خصمه . وكان المؤلف موفقاً في التنسيق الفني الخارجي للمشاهد وفي التنسيق الداخلي للحوادث والشخصيات .

وأسلوب الكاتب في سرد الحوادث ملائم كل الملائمة للمنطق
الخيالي العام الذي تنتظم المسرحية في إطاره ، وأسلوبه الانشائي يختلف
بين النثر البسيط والنثر المسجع والمهجة العامة .

وتتحدث المسرحية الثالثة (كوميدية طوبيا) عن سبي اليهود . وبطل
المسرحية (طوبيا) يعيش في (نينوى) أيام حكم الملك (شلمنصر)
الذي يعين طوبيا وزيراً له ، لأنه يعرف فيه حسن التصرف وسعة
الادراك . ويشيع طوبيا العدل والاحسان في أرجاء المملكة ، ولكن القدر
لم يمهل الملك طويلاً فيموت ويخلفه ابنه الملك (سنحاريب) الذي
يحقد على طوبيا حقدته على اليهود . ويختفي طوبيا في دار صديق
له خشية بطش سنحاريب الذي يقود جيشه لمحاربة اليهود في بلاد
كنعان ، ويخشى الملك (اشعيا) ظلم سنحاريب فيدعو ربه لينقذه
من بطش هذا الجبار ، فيرسل ملائكته لتقضي على جيش سنحاريب .
ويموت الملك ، ولكن بعد أن يصاب طوبيا بالعمى وبأمراض مزمنة
فيرسل الله ملكاً يشفيه من علمته جزاء احسانه وعطفه على الفقراء .

وقد كتبت المسرحيات الثلاث بأسلوب يتفاوت في القوة ومتانة
السبك ، مما يدل على أنها كتبت في فترات متباعدة . فبينما نجد (آدم
وحواء) حسنة الأسلوب نجد (طوبيا) ضعيفة التعبير ركيكة الأسلوب
تشيع فيها أخطاء لغوية كثيرة ، وكأن كاتبها لا يجيد العربية أجادة
كلية . والهدف من هذه المسرحيات تعليمي يزخر بأسلوب الانجيل
وتعاليمه (١٠) كمقابلة الشر بالاحسان لأن الاحسان لا تذهب جوازيه ،
والتحذير من غواية الشيطان كما في المسرحية الأولى ، والتحذير من

غواية النفس كما في المسرحيتين التاليتين :

« هابيل ! ماذا تريد مني يا أخي الحبيب ؟

قايين ! أريد البغضة وهذه هي فخري وذخري .

هابيل ! لا يمكنني أن أبغضك بل محبتك هي خيري الوحيد وكنزي

الفريد .

قايين ! اصمت لأن كل كلمة تنطق بها تكون سهماً يطعن قلبي

وسبباً لتجديد بغضك .

الملاك : ماذا صنعت ؟ . . فلتكن ملعوناً من الله والناس ولتكن

مبغوضاً ومرذولاً من الجميع .

قايين : يا لتعاسي ! ! . . . آه ما هذا الاسم فانه توبيخ قاس (. . .)

اني عارف بشقاوة نفسي ورداءة فعلي وحياتي صارت لي موتاً » (١١) .

ويشيع في المسرحية كما قلنا ، أسلوب الانجيل « والبريء لا تظلمه

لأن الله يخزي الخونة والظالمين بأعمال أيديهم - رحمة منك نلتمس

وعوناً نطلب - وانما ما يشاؤه الله قلت » (١٢) . كما جاء أسلوب الحوار

خطابياً « آدم : يا ولدي قايين وهابيل اصغيا لمقالي فأخبركما عن حالي

اني أنا أبوكم آدم قد كنت في الفردوس . . . » (١٣) .

وقد استخدم الكاتب الشعر المنقول في الحوار !

« ابوكم آدم سن المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان (١٤) »

(١١) المصدر السابق ص ٦ - ٧ ، ١٢ ، ١٣ .

(١٢) المصدر السابق ١٩ ، ٣٥ ، ١٦ .

(١٣) المصدر السابق ١ - ٢ .

(١٤) المصدر السابق ٢٢، ٢٣ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ ،

كما استخدم التراتيل الكنسية (١٥) . ولا يخلو أسلوبه من السجع
والمحسنات اللفظية « ويغايح تجرى ونسيم يسري وطيور تترنم وزهور
تبتسم وروائح ذكية وأثمار شهية . ولم اكن أشعر بتعب أو نصب ،
ولا اخشى من مرض أو وصب » (١٦) .

وهو يستخدم العامية أحياناً في الحوار (١٧) « اماء لقد جمعت كثيراً
كثيراً ماذا نأكل دخيلك . . . ايش احوالنا » . وفي مسرحية (يوسف
الحسن) ينادي سلمون سيده (يوسف افندي) (١٨) . وتكثر الأخطاء
الاملائية (١٩) واللفظية (٢٠) في صفحات الكتاب كما أن فصول
المسرحيات قصيرة أكثر مما ينبغي .



وقد احتك العالم العربي احتكاكاً مباشراً بالثقافة الأوروبية في القرن
التاسع عشر عندما تعرض العالم العربي لضغط الاستعمار الغربي ،

(١٥) المصدر السابق ٢ - ٣ ، ٨ ، ٣٠ - ٣١ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٥٦ ، ٦٤ .

(١٦) المصدر السابق ١ ، ٢ ، ٣ ، ١١ ، ٢٤ ، ٣٨ .

(١٧) المصدر السابق ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٥٦ ، ٥٧ .

(١٨) المصدر السابق ٣٧ .

(١٩) المصدر السابق : ١ (أشجار باصقة) ٢ ، ٢٦ (لم نرى) ، ٢٧

(القيس) ٣٥ (حيات) .

(٢٠) المصدر السابق : ١٣ (ونكون صديق لي) ١١ (أشعر بنفسي من

نحوه) ٢٢ (أهلاً وسهلاً في صاحب الأحلام) ٤ ، ١٢ ، ١٤ ، ٣١ ، ٣٣ ،

٣٨ ، ٣٤ .

وبدأت اللغات الأوربية تنتشر في معظم ارجائه .

وعندما رأت فرنسا هزيمتها في الميدان السياسي والحربي امام انكلترا وجدت أن أحسن طريقة تمتلكها من الانتصار على انكلترا ان تشن حرباً فكرية تناوىء بها عدوتها ، وقد استطاعت أن تنجح في هذه الحرب الى ابعد الحدود ، وكان أهم موقع يظهر فيه انتصارها في الميدان الفكري ، لبنان وسوريا ، اما عن طريق البعثات التبشيرية التي كانت ترسل طلابها المتفوقين الى فرنسا وايطاليا للدراسة فيهما أو عن طريق البعثات العلمية منهما الى الغرب . فأقبل هؤلاء على دراسة النماذج الجديدة التي ليس لهم بمثلها عهد كالمسرحية والرواية .

أما اهل العراق فقد عرفوا الغرب وثقافته عامة ومسرحه خاصة بقراءة ما نقله اخوانهم السوريون والمصريون ، يضاف الى ما كان يقرؤه بعضهم باللغة التركية والفارسية مترجماً عن الغرب .

وكانت المصادر التركية تعد من اهم المصادر نتيجة لارتباط العراق بالدولة العثمانية ، واتقان المثقفين اللغة التركية ، بل ان التركية كانت لغة المدارس آنذاك ولغة الصحافة ولغة دواوين الدولة وكان عدد من العراقيين يدرسون حينذاك في استنبول (٢١) .

أما التأثير الغربي فقد كان عن طريق اطلاع العراقيين المباشر على الأدب الغربي والمسرحية الغربية ، أو عن طريق الترجمة الى اللغة العربية التي نهض بأعبائها عدد كبير من رواد الأدب في العصر الحديث . واهتم أدباء العربية بالترجمة للمسرح منذ وقت مبكر ، واتجهت جهود المترجمين الى اللغة الفرنسية أولاً ثم الى الانكليزية .

(٢١) أنظر عبد الرزاق الهلالي : تاريخ التعليم في العراق .

وقد ظهر لنا من تتبع حركة الترجمة أنهم لم ينقلوا مدرسة مسرحية معينة ، اذ كان رائدهم فيما اختاروه شهرة الكاتب أو شهرة المسرحية ، أو ملاءمتها للذوق العربي في تلك الفترة (٢٢) . وقد تباينت أساليب الكتاب في هذه الترجمات ، فمنهم من كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبي ، فمعني بابرز حوادثها الرئيسية ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف ويغير النهاية أحياناً لتلائم ذوق الجمهور الذي كان يطلب في المسرحية صفات خاصة تتفق وثقافته وتجاربه ، وكان بعضهم ينتحل المسرحيات بعد التغيير فيها ويدعيها لنفسه (٢٣) . ومن الكتاب من كان يعني بالناحية الأدبية في هذه المسرحيات ولا يأبه للمشروط التي تقيد بها طبيعة المسرح العربي ، ولذا كان يبذل الجهد في سبيل المحافظة على الأصل ونقله نقلاً أميناً دون بحث أو تشويه . وبلغ عدد المسرحيات المترجمة في العراق العشرات ، ولكننا لم نعثر إلا على عدد قليل منها وجدناه مبعثراً في الكنائس والسبب الظاهر في ضياع معظم هذه الترجمات أن المترجمين وهم من الأباء أو المعلمين المسيحيين كانوا يقدمونها للمدرسة التي يتبعونها لتمثيلها على المسرح ، دون العناية باخراجها مطبوعة للقراء لانهم كانوا يعلمون أن المسرحية لم تكن في تلك الفترة لوناً من ألوان الأدب المقروء . ثم ان كثيراً من هذه المسرحيات التي وصلتنا لا يذكر مترجموها اسمها الحقيقي ولا الأصل الذي نقلت منه ولا اسماء مؤلفيها (٢٤) .

(٢٢، ٢٣) محمديوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث ص ١٦٥ .

(٢٤) نقلاً عن المطران جرجس قندلا الذي عاصر نشأة المسرحية في

العراق وكان نشاطه واضحاً فيها .

وبفضل الترجمة على اختلاف انواعها ومراحلها ذللت العربية ومرنت على اداء الاغراض المسرحية الحديثة ، فنشأت فيها تعبيرات جديدة . وكان لترجمة المسرحيات ولا اتصال الادباء العراقيين بالادب الغربى الاثر الاكبر في نشوء فن المسرحية في الادب العراقي الحديث (٢٥) . من حيث قربة الميل الى قراءة المسرحيات بين جماهير المتعلمين أو من حيث وجود الكتاب المسرحيين . واخذ هذا الفن شيئاً فشيئاً موضعه في الادب العراقي الحديث ، فنهج الكتاب العراقيون النهج الواضح ليسدوا هذه الحاجة واستعاروا فنهم من الغرب وخاصة من الكتاب الفرنسيين الذين كان اثرهم على العراق كبيراً لتأثيرهم على الفكر في الدولة العثمانية ، ولا رسالهم البعثات التبشيرية الى العراق ، وهكذا شرع الكتاب العراقيون وهم مسلحون بفن غير ناضج يكتبون مسرحيات ليس فيها ابتكار في الشخصيات او الموضوعات الا قليلا ، ولكنها كانت عراقية الشخوص عراقية المناظر . واذا كانت اثار هؤلاء الكتاب الاولين غير جيدة ، فاننا يجب ان نتذكر انهم كانوا يكتبون في فن جديد على الادب العراقي . ومهما كان ضعف هذه المسرحيات الاولى فانها كانت خطوة مباركة تمهضت عن رائدين كبيرين للمسرحية العراقية هما نعوم فتح الله سحار (٢٦) رحنا

(٢٥) اسماعيل ادهم : توفيق الحكيم ص ١٦ «لم تنشأ القصة والاقصوصة في الادب العربي الحديث من اصل عربي قديم . انما نشأ فن القصص مترعراً في الادب العربي الحديث تحت تاثير الادب الأوربية مباشرة وما يمكن ان نقوله في الفن القصصي يمكن أن نقرره لفن المسرحيات » .

(٢٦) المتوفي عام ١٩٠٠ كانت ولادته في الموصل ولما شب دخل مدرسة الرسالة الدومنيكية ودرس اللغة العربية على الخوري يوسف داود . ولما اتم -

رسام (٢٧) . وهما من ابناء الطائفة المسيحية وكانا معلمين في المدرسة الاكليركية في الموصل .

وقد ظهرت مسرحية نهوم فتح الله سحرار (لطيف وخوشابا) عام ١٨٩٣ وقد عرفها عن مسرحية فرنسية لمدام دي بوفوار تحمل اسم وقد عد الباحثون هذه المسرحية اول مسرحية عراقية ولها اهمية كبرى في تاريخ المسرح العراقي (٢٨) .

— دروسه احترف التعليم في المدرسة المذكورة فزاده هذا المسلمك تفهما في اللغات العربية والتركية والفرنسية وابرز في مسلكه نشاطاً واقتداراً رقاء الى الاشراف على التعليم وعهد اليه مراقبة اعمال الطباعة وصرف عنايته الى تنشيط اعمال التمثيل على مسرح المدرسة واخذ ينشي الروايات الأخلاقية للتمثيل وكان ينتقد بها بعض نواقص الاجتماعيات المحلية انتقاداً مفيداً وكان يساعده في المهمة الشاعر العامي المدهش والموسيقي الحاذق اسكندر الزغبى المعروف باسكندر الاعمى ومن مؤلفاته التحفة السنية لطلاب اللغة العثمانية جزآن - عام ١٨٩٤ والقراءة التركية ١٨٩٣ والمكالمات عام ١٨٩٦ وكتابة احسن الاساليب لانشاء الصكوك والمكاتيب . أما شعره فقد ضاع اكثره . سليمان الصايغ - تاريخ الموصل ج٢ ص ٢٧٣ - ٢٧٤ .

(٢٧) ولد حنار سام في الموصل عام ١٨٩٠ وتلقى علومه في مدرسة الالباء الدومنيكان وبعد تخرجه عين معلماً في نفس المدرسة عام ١٩١١ وتقلب في عدة وظائف ادارية حتى احيل الى التقاعد عام ١٩٣٦ وانصرف الى الكتابة حتى توفاه الله عام ١٩٥٨ (٢٨) طبعت في دير الالباء الدومنيكيين عام ١٨٩٣ وكنت اول من عثر على نسخة منها في قبو مهجور في كنيسة الالباء الدومنيكان .

على الزبيدي (المسرحية العربية في العراق) بجملة الاقلام العدد (٩) ١٩٦٥ بغداد حدد بدايه التأليف المسرحي في ادب العراق المعاصر وكانت -

وتعد هذه المسرحية رائدة الفن المسرحي العراقي (٢٩). اذا استثنينا المسرحيات الدينية التي فيها ابناء هذه الطائفة ومثلت في المدارس الاهلية المسيحية في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر .
والمسرحية ذات فصل واحد مجزأ الى مناظر قصيرة بلغت اربعا

- تمثيلية لطيف وخوشابا أول مسرحية عراقية الفت ومثلت في العراق وسبقت التمثيليات التي الفت بعد الحكم الوطني بمدة طويلة .

(٢٩) على الزبيدي المصدر السابق : (كتابة المسرحية العربية في العراق)
اما الاستاذ نعيم فتوح الله سحرار فكان الرائد المسرحي العراقي الاول بدون منافس وقد قيل ان مسرحية لطيف وخوشابه لم تكن نتاجه الوحيد بل انتج او الف مسرحيات أخرى ضاعت مخطوطاتها ولم يعثر عليها أحد .

صالح جواد الطعمه (مسرحية لطيف وخوشابه) الأديب مايو ١٩٦٦
« العراق لم يكن منعزلا عن التيارات الثقافية والفنية في الاقطار المجاورة - كذا - وان بعض أبنائه زاروا هذه الاقطار - كذا - وتأثروا به - كذا -
ابناء الطائفة المسيحية ومسرحية لطيف وخوشابه ومؤلفها او مترجمها نعيم فتوح الله سحرار » .

مجلة المكتبة العدد ٤٩ عام ١٩٦٥ (ان مسرحية لطيف وخوشابا سواء كانت مؤلفة او مترجمة جديدة بأن تكون موضوع دراسة تفصيلية لما لها من قيمة تاريخية على الاقل في توضيح جذور الادب المسرحي في العراق وتأثير التيارات الاجنبية في ادبنا المعاصر .

علي الزبيدي المصدر السابق : ص ٤٨ » كان موضوع لطيف وخوشابا غرامياً اجتماعياً فقد احب لطيف خوشابا وأحبته تعاهداً على الزواج فاصطدما بصعوبات ومشاكل مبعثها الفوارق الاجتماعية والخلافات بين عائلة الشابين العاشقين ولكن لطيف وخوشابا اصرا على الزواج وتغلباً على الدسائس التي استهدفت الايقاع بينهما ثم تزوجا في النهاية .

وعشرين منظرا ، وتبدأ بمقدمة (٣٠) مختصرة تحدد هدف المسرحية ومضمونها . ونرى من هذه المقدمة ان المؤلف يعالج مشكلة الحوار بطريقة مماثلة لمعالجة رائد المسرح العربى مارون النقاش الذي لجأ الى اللهجة العامية التي يتميز بها بعض اشخاص مسرحية (البخيل) ، كوسيلة يستعين بها على تحديد شخصيته او التعبير عنها . وقد جمع سحرار بين لغة فصحي مبسطة استخدمها على السنة المتعلمين من شخصيات المسرحية وبين لهجة عامية موصلية أجراها على السنة الخدم والفلاحين (٣١) سموعى : لا بابك ولكن اعرف فقط بأنه اليوم بعد مدارس الموسيقى خبرني ان ابدل ثيابه ثلث مرات . أى نعم ثلث مرات بدلت ثيابه ولكن يشكرني على تعبي شرفني بلطمتين بكل قوته وانهمز وهو يضحك .

المؤدب : هل ترى بابك كيف انه يعامل خدامك

(٣٠) سحرار ! (لطيف وخوشابا) المقدمة (ان مضمون هذه الرواية الأدبية هو أولا حث الوالدين كي يحسنوا تربية أولادهم ولا يتركوهم ان يفعلوا بحسب هواهم ومراقبتهم مهما كانوا اعزاء عليهم ومحبوبين منهم بل يجدر بهم أن يردعوهم عن الشر ويقاصصوهم عندما يصدر منهم نقيصة وثانياً يعلمنا مضمون هذه الرواية الصفيح عما الحقه بنا الغير من الضرر والاساءة وخصوصا ان نشفق عليهم عند مشاهدتنا اياهم حاصلين في حالة الحزن والشدة . واجتهدت باستخراجها الى اللغة العربية البسيطة رجاء ان يفهمها الجميع وجعلت محاورة بتو وخوشابا ابنه وبهو الفلاحين بالعربية المنسودة التي يستعملها القرويون في كردستان عند تكلمهم بهذه اللغة .

(٣١) صالح جواد الطعمة (لطيف وخوشابا) الاديب ١٩٦٦ .

يوسف بك : اي ! انه بعد ولد طائش خفيف العقل هذا شغل
الولدانه اذهب ياسموعى فتش عليه وات به الى هنا .

سموعي : نعم ياسيدى ولكن اذا مارضى ان يأتى ؟
يوسف بك : قل له بانى انا أبوه أطلبه . امش عاجلا . . .
بحو : منو هذا

سموعي : لطيف افندي

بحو : رح ! ورك انا ما اقشعتونو بعد ولد مثلو . هيهوار ،
هلمسح سحتنا من البستان

سموعي : هل هو بالبستان ؟

بحو : بلى . ابكما ويتصرف بالبستان خوش تصرف : ماشا الله
على هكذ ولد شوباش !! .

لطيف : من هنا يا أبى

يوسف بك : ابو بتو زوج مرضعتك وابنه خوشابا أخيك بالحليب
بتو : اشلا (☆) ملخ يا ابني لطيف ، ايكما اشقد وانت اكويس
طلع صديقك خوشابا اخوك عانعرفوا ؟

لطيف : لا

خوشابا : ايكما أنا ملخ يعرفك انت اخوي لطيف : اكثير احبك
جبتو لك هذي البقلوات عملتا امى البيرحه بس بجرانك وايكما انا ما
اكلت ولا وعملى منا دخذ ياخوي لطيف هسح ماتعرفني : ؟ (٣٢)
ومن يتأمل بدقة لغة الحوار يلاحظ ان المؤلف يلجأ دائماً الى

(☆) اشلامخ تعنى (كيف حالك) باللغة الاثرورية .

(٣٢) لطيف وخوشابا ص ١٢ - ١٣ ، ٣٦ .

اقحام خصائص الفصحى كالاعراب في حوار الخدم أو الفلاحين (٣٣) فقى كلام المؤدب «والى الآن ما قدرت أن أجني من هذه اتعابي كلها أدنى ثمرة انه يحتقر كل شىء ويهين تعاليمى نفسها فكيف يمكن ان اقيم هنا بعد ازيد » (٣٤) . ونلاحظ محاولة لاضفاء تركيب فصيح على تعبيرات عامية عراقية (بعد ازيد) . وتلمح حتى فى كلام الخادم سموعى « لا احد يخاف من هذه القساوة رأيفا كثير منها » (٣٥) استعمالا عاميا فى قالب فصيح ، وهناك امثلة كثيرة فى المسرحية تدل على ان الاسلوب الذى اختاره (سحرار) كاسلوب مارون نقاش . لم يسهم فى حل مشكلة الثنائية اللغوية بل ادى الى تعقيدها وارتباك لغة الحوار بسبب الانتقال من الفصحى الى العامية ، وعدم التزام الاشخاص بلغة موحدة .

واذا انتقلنا الى محتوى المسرحية وجدنا أنها تعنى بمشكلة التمييز الاجتماعى والطبقي غير العادل ، وتكشف عن تدمير الطبقة العاملة وشروعها فى التمرد من اجل حريتها . وذلك عن طريق المقارنة بين سلوك (لطيف) وابيه يوسف اللذين يمثلان الارستقراطية ، وسلوك كل من المؤدب و (المنصور) وكيل ابيه و (بتو) الفلاح زوج مرضعة (لطيف) وابنه خوشابا) وتبدأ المسرحية بحوار بين (يوسف) والمؤدب يعلن فيه الثانى عن سوء تصرف (لطيف) واحساسه بضياىع جهوده فى توجيهه ، وتمضى المسرحية فى عرض نماذج من سلوك لطيف تجاه بقية

(٣٣) صالح جواد الطعمه (لطيف وخوشابا) مجلة الاديب عام ١٩٦٦ .

(٣٤) لطيف وخوشابا ص - ٩ .

(٣٥) المصدر السابق ؛ ص ٢٥ .

الاشخاص ، فالخادم يروي اعتداء لطيف عليه (٣٦) والبستاني (بحو) (٣٧) يطيل في الاعراب عن شكواه من عبث لطيف بالبستان ، ويذكر انه لم يعد قادراً على الاستمرار في عمله ، ثم ثم يأتي دور (منصور) الوكيل ويوضح جوانب شريرة أخرى من سلوك لطيف ، ويهدد بترك العمل ، ويتظاهر يوسف بك بالغضب على ابنه واستعداده لتأديبه . ولكن بعد أن يحضر لطيف ليحاول التخلص من ذنوبه واحداً بعد الآخر يعفو عنه والده ويلوم الخدم لقسوتهم على ولده ، ويطلب اليهم ان يعتذروا لابنه لطيف .

ويمثل يوسف بك في المسرحية الارستقراطي القلق الذي يجمع في نظراته للناس والحياة مشاعر ومفاهيم متضاربة ، ويبدو متارجحاً بين العامل العقلي الذي يجعله يؤمن في قرارة نفسه بأن الناس سواسية والعامل العاطفي الذي يدفعه الى ان يغض النظر عن عيوب الارستقراطي الشرير المنحل الذي يتمثل في ابنه .

ويستمر الصراع بين لطيف الذي يستهين بقيم العلم والعدالة ، ويقول لمؤدبه ان العلم لا قيمة له اذا قورن بالمال والجاه ، وهو لا يتردد في ان يهين صديقه واخاه في الرضاعة (خوشابا) عندما يزوره برفقة ابيه الفلاح (بتو) ويحمل اليه الحلوى فيأخذها لطيف بازدراء ويحاول ان يعطيه بعض المال ويسىء اليه بكلام قاس ، مما يدفع خوشابا الى ان يطلب من والده العودة الى القرية . فيشاكه الاب غضبه ويقول (نحننا تمام فلاحين لكن نفس عدنا نفس عدنا قلب نظيف ما مثل قلب

(٣٦) المصدر السابق : ص ١٢ .

(٣٧) المصدر السابق : ص ١٣ - ٢١ .

لطيف الخائن ابد ماكو سعادة للناس المتكبرين) (٣٨) .

فيضطر يوسف الى قبول حل يقترحه عليه المؤدب يراد منه ان يلزم لطيف بأن يحمى حياة الفلاحين ليقوم سلوكه ، ويشاركهم احساسهم بكرامتهم وانسانياتهم موحيا اليه بأنه ابن بتو الفلاح وان خوشابا هو ولده الحقيقي وقد حصل خلط في تحديد شخصيتهما خلال فترة الرضاعة المشتركة . ويرفض لطيف اول الامر ان يصدق هذا الواقع المؤلم ولكنه يقبله بتأثير قصة كان قد قرأها مع المؤدب حول موضوع مماثل . ويلمس لطيف بنفسه طيبة الناس الآخرين الذين كان يعاملهم بقسوة ويدعش لحسن معاملتهم له ويحس بعذاب الضمير ويتيحاً للرحيل ، مصمماً على أن يساعد اباء الفلاح ويطلب اليهم الصفح عنه . ويجد المؤدب أن الهدف قد تحقق ويوضح للطيف القصد من كل ذلك ويبتهج الجميع بعودة الامور الى مجراها الطبيعي .

وقد وفق (سحرار) الى حد بعيد في تفضيله اسلوب النشر المرسل ولكنه في مناسبات قليلة تتطلب الارشاد (٣٩) جاءت في محاولاته مشوهة فاشلة وان لم يعرف اسرف كتاب آخرين تبعوه في استعمال السجع أو الشعر . ويؤخذ عليه انه أجرى على لسان أبطاله اللهجات المحلية والالفاظ الدخلية ، وكثرة مافي حوارهِ من حشو . الا أننا نظرى قدرته على ادارة الاحداث . ففي مسرحيته تحس بادراك سليم للكثير من المقومات الاساسية لفن المسرح كعنصر التشويق ورسم الشخصيات . ولم يستطع الكاتب ان ينحى الوعظ جانبا لأنه لم يتصل بالاخلاق

(٣٨) المصدر السابق ص ٤٤ .

(٣٩) المصدر السابق ص ٣٥ .

الانسانية ويعتمد عليها والأخلاق تتغلغل في طبيعة الحياة الانسانية التي عليه أن يصورها بأمانة وصدق . وهو لا يفكر في ذلك طبعاً ولا يعمل له بتعمد وقصد ، والمسرحية تحتوي قيماً أخلاقية وتهذيبية (٣٨)
وتعاليم مسيحية (٣٩) دون أن يستعين بالخطب الوعظية وقد كان للمسرحية جانبها التربوي - لعل مهنة (سحر) كانت ذات أثر في خلق هذا الاتجاه - حيث نجد يوازن بين لطيف الذي أفسده دلال ابني ، ومراعاته له وصفحه عن أخطائه وقسوته في معاملة الخدم ، فنشأ صبياً فاسداً مؤذياً ضاراً بالمجتمع ، حتى أن شره يتعدى بني جلدته الى الحيوانات يقتلها والنباتات يقطعها والأزهار يقتطفها ، بعكس (خوشابا) الذي خلق منه فقره صبياً عاملاً مفيداً لمجتمعه ، ذكياً متفوقاً في دروسه صقلته تربية الفلاحين الخشنة المستقيمة التي لا تعرف

(٣٨) المصدر السابق ص ٢٥ (يوسف بك يا للعجب اما يقعد راحة هذا الولد ؟ فهل هو من الجن وأنت ايها المؤدب اما تؤدبه ؟ .
المؤدب : كيف تريد أن ينتفع من تأديبي وانت كما قال الخواجة منصور دائماً تحامي عنه وتجعل الحق بيده) وكذلك ص ١٢ ، ٤٩ ، ٦٧ .
(٣٩) المصدر السابق ص ٦٩ - ٧٠ (منصور : أي نعم تمام لسوء الحظ اسمع يا بهو نحن انكسر قلبنا على هذا الولد المسكين وان كان قد سبب لنا حزناً عظيماً قبل هذا انا ودموعي ننقم عليه من كل قلبنا آه قلبنا ينفطر .

بهو : ايكما يا خواجه منصور انتم مثلي لازيد ولا ناقص تمام هو قهرنا الكثير اليوم الصبح وهم عملنا اقتيلات كما اقشعتم وكنا لنبعضوا كثير ولكن انا اول ما سمعتوني ابهادي مصيبتو مابقى عندي زعل وجيت أمبور دتصالح معانو قبل ما يروح) .

الدلال فأصبح نموذجاً للصبي الصالح .

وقد صورت لنا المسرحية كذلك نماذج من الخير والشر ، (خوشابا ، بتو ، بحو ، منصور ، المؤدب ،) يقابلهم (لطيف ويوسف بك) ، ولكن المؤلف لم يكتف بعرض هذه النماذج دون تطويرها بل أحيى الشخصيات وأبرز عناصر الصراع النفسي ، كما ساعدت أسماؤها ونزعاتها وتصرفاتها على رسم البيئة التي يقع فيها الحدث ، فتتسم الصورة وتظهر قوية ، ناصعة .

وكان لاستعماله العامية على لسان الخدم والفلاحين - لولا مغالاته في ذلك - أحياء لهذه الشخصيات وتحديد لأبعادها وموقفها من الحياة ، ومن السلم الاجتماعي .

وقد ترجم نعم قتح الله سحرار مسرحية أخرى عن الفرنسية باسم (الأمير الاسير) عام ١٨٩٥ ومثلت على مسرح مدرسة الآباء الدومنيكان أيضاً .

ولم نعر على غير هاتين المسرحيتين المترجمتين عن الفرنسية في الشطر الأخير من القرن التاسع عشر . وقد عادت حركة الترجمة نشطة منذ الشطر الأول من القرن العشرين في مدارس الإرساليات التبشيرية أيضاً ، كما بقيت الحركة المسرحية نشطة في الموصل فقط ، فترجمت مسرحية (جان دارك) عام ١٩٠٦ ومثلت على مسرح مدرسة (المقاصد الرسولي) في الموصل . وتقع هذه المسرحية في أربعة فصول ! في الفصل الأول : ترى الراعية ذاهبة للاشتراك في الحرب لتخليص وطنها من الاحتلال الانكليزي عند سماعها هواتف السماء تهتف بها وتدفعها الى حومة الوغى . وكانت تتردد عن ذلك لمعرفة بضعفها ثم انقادت أخيراً

طائفة لذلك التهااتف ، فغادرت أهلها الى القتال .

ونرى في الفصل الثاني ، جان دارك ذاهبة الى الملك لتطلب جنوداً يدافعون عن الوطن ، ويصور لنا الفصل الثالث حصار أورليان ، وهي المدينة الوحيدة التي بقيت في يد فرنسا ، والتي كان الاعداء يحاصرونها منذ عدة شهور ويذكر المؤلف في الفصل الرابع النجاح الذي حققته جان دارك ، ورفع الملك قدرها بعد أن حققت النصر لجيشه (٤٠) . وقد مثل الطلاب في مدرسة (السمنير) في الموصل مسرحية (الطيور الصغيرة) عام ١٩٠٨ ، ومسرحية (ماركاسان) في السنة نفسها ، وهما مترجمتان عن الفرنسية أيضاً . وكذلك ترجم القس (جرجس قندلا) مسرحيتي (الطبيب رغماً عنه ، والمثري المتنبل) عام ١٩٠٨ ، ومثلتا على مسرح المدرسة الكلدانية في الموصل .

ولم ينحصر النشاط المسرحي في الموصل وحدها بل سرعان ما انتقل الى بغداد خلال الشطر الاول من القرن العشرين ، وكان طلاب مدرسة الكلدان ومدرسوها في بغداد مركز النشاط المسرحي . وكان اتجاه المسرحيات التي مثلت في بغداد في تلك الفترة اتجاهاً سياسياً ، والمعروف أن نوعاً من الوعي السياسي والثقافي والفني كان قد ساد العراق قبيل اعلان الدستور العثماني ، كما ساد بقية الاقطار العربية الخاضعة للسلطة العثمانية . وكانت العراق في طليعة الاقطار المؤيدة للدستوريين وخاصة لمدحت باشا الذي ترك في العراق ذكراً حميداً طيباً ، وكان المسيحيون العرب في مقدمة المستبشرين بالاصلاح الدستوري ، كما كانت المدارس المسيحية بحكم ثقافة أبنائها واطلاع تلامذتها على الآداب والفنون

(٤٠) جريدة صدى بابل ، العدد ١ ، عام ١٩٠٩ بعد أن أهدت تمثيلها .

الأوربية خير من توفرت لها الشروط لأخذ زمام المبادرة في المجال المسرحي تمثيلاً لا تأليفاً فقد كانت جميع هذه المسرحيات مترجمة . يضاف الى ذلك ان تعريب المسرحيات في لبنان كان عن عوامل نشر هذا اللون من الوعي الفني .

وقد قدمت مدرسة (السريان الكاثوليك) في بغداد عام ١٩٠٨ مسرحية (شهيد الدستور مدحت باشا) وهي مترجمة عن التركية ، وتدور حول سجن مدحت باشا وقتله . يمثل الفصل الاول سجن مدحت باشا مؤسس الدستور وقتله خنقاً في الطائف . ويمثل الفصل الثاني حزن عائلته عند وصول الخبر اليها ، واستسلامها وصيته الأخيرة . ويمثل الفصل الثالث اجتماع الاحرار في باريس برئاسة (البرنس صباح الدين بك) وعلان الدستور بواسطة الجيش وتبليغهم الأمر الى (نيازي بك) . ويمثل الفصل الرابع اتفاق (نيازي وأنور) في سلاطية على اعلان الدستور وكسر قيود الاستبداد ، واحتلال دار الحكومة باسم الدستور . ويمثل الفصل الخامس وصول تلغراف (حلمي باشا) مفتش مقدونيا وتبليغات أنور ونيازي للمحاربين وانعقاد مجلس الوزراء وتقريرهم اعلان الدستور ، وفرار (عزة باشا) واجتماع الشعب حول (قصر يلدز) ، وعلان ارادة السلطان بنشر القانون الأساسي في جميع الممالك العثمانية (٤١) .

وكذلك قدمت المدرسة الكلدانية مسرحية (سلسترا) عام ١٩٠٨ ، وهي مسرحية مترجمة عن التركية للشاعر نامق كمال نقلها الى العربية محي الدين الخطاط في بيروت في السنة نفسها .

وانتشر تمثيل المسرحيات المترجمة على مسارح المدارس الأهلية المسيحية في بغداد بعد اعلان الدستور العثماني وتذكر صحيفة (صدى بابل البغدادية) عدداً من المسرحيات التي مثلت في بغداد بين عامي ١٩٠٩ - ١٩١٢ ، وكلها مسرحيات مترجمة عن الفرنسية أو الانكليزية . مثل مسرحية (ارثور البريطاني) التي مثلت على مسرح مدرسة الصنائع عام ١٩١٠ ومسرحية (الأسيران الصغيران) التي ترجمت عام ١٩١٢ ، وتقع في ثلاثة فصول ، ومسرحية (الاقلون) وتدور حول ابن نابليون المسجون في النمسا وتقع في خمسة فصول ومثلها شبان المحفل اللاتيني عام ١٩١٢ على مسرح كنيسة اللاتيني ، ومسرحية (الغدر) التي ترجمت عام ١٩١٢ أيضاً وتقع في ثلاثة فصول . وكذلك مثلت مسرحيتا (البرج الشمالي ، والبنات الضائعة) عام ١٩١٣ على مسرح الكلدان من قبل طلاب المدرسة . وبعد ذلك خفقت الحركة المسرحية العربية في العراق في فترة الاحتلال الانكليزي .

غير أن فرقة الجيش البريطاني التمثيلية قدمت على مسرح مدرسة الصنائع عام ١٩١٩ ثلاثاً وعشرين مسرحية باللغة الانكليزية ، وقد حضر الاهالي هذه المسرحيات وبلغ عدد المشاهدين أربعة عشر الف مشاهد وكان الاقبال عظيماً فغصت ساحرة المسرح وشرفته بالمتفرجين نساء ورجالا صغاراً وكباراً ، ولم يبق مكان فارغ وكانت الموسيقى تترنم بالحنان عطرية (. . .) وقد راضا الممثلون برشاقتهم وجودة حركاتهم من هزل وجد وتوافر معدات التمثيل وألبسته لديهم (. . .) وكان الكثير من المتفرجين لا يفهمون اللغة التي مثلت بها ولكن لم يمنعهم ذلك من الإستمتاع بها لأن ابداع الممثلين كفاهم مؤونة اللغة ومعرفتها (. . .)

ولقد كان هذا الاستحسان من جملة البواعث التي حملت القائم بالمرح على التمثيل المتوالي في أيام الأسبوع ثلاثة للأهالي وثلاثة للجيش (٤٢)، وتسهب جريدة العرب العراقية في وصف المسرح والمناظر والاضاءة والملابس وبراعة الممثلين في أداء أدوارهم . واستمرت الترجمة في بداية العشرينات كمسرحية (كسبا أو شهيد الوفاء) التي مثلت على مسرح سينما رويال عام ١٩٢٤ لمنفعة المعاهد الخيرية والعلمية ، ومسرحية (في سبيل التاج) لفرانسوا كومي التي ترجمها حنا رسام ومثلت على مسرح مدرسة الطاهرة في الموصل عام ١٩٢٧ .

وقد توالى المسرحيات المترجمة في العراق في الثلاثينات والاربعيات وسنأتي على ذكرها في الفصل الثاني ونبين أثرها في ظهور المسرحية الاجتماعية في العراق .



وكذلك ظهرت بعض المسرحيات الغنائية التي ألفها (اسكندر زعي) (٤٢) في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر . ومثلت على مسرح المدرسة الاكليريكية في الموصل في الوقت الذي ظهرت فيه مسرحية نعوم فتح الله

(٤٢) جريدة العرب الاعداد ١ ، ١٧ شباط ، ٢٣ ، ٢٩ كانون ثاني عام ١٩١٩ .

(٤٣) كان اسكندر زعي منذ نعومة اظفاره موسيقياً بارعاً وزجالاً نابغاً . فقد لحن أناشيد دينية وأغاني أدبية كثيرة وألف عدة مسرحيات غنائية ولحنها وقد فقد الشيء الكثير منها لاهتمامه بتدوينها عن سليمان ضائع (تاريخ الموصل) ج ٣ ٢٧٣ - ٢٧٤ .

سحار (لطيف وخوشابا) . وكانت مسرحيات (زغي) الغنائية تشبه من بعيد ما يعرف عند الغربيين باسم (الأوبريت) . ولكن غلب عليه الزجل العامي والركاكة فحالا دون ادخال مسرحياته في تراثنا الأدبي . ومن اسباب ظهور هذا النوع من المسرحيات وان كان على نطاق ضيق جداً - ما شاع في القرن الماضي في مدينة الموصل من حب الغناء والموسيقى واقبال عليهما واشتهار أمر المغنين والموسيقيين (كالملا عثمان الموصلی) - و (سيد احمد بن الكفر) و (سيد أمين) وقد شجع هذه النزعة الغنائية ما صاحب القصص الشعبي كقصص عنتره وأبي زيد الهلالي من توقيع على (الربابة) ، وغدت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية عاطفية تستثير الشجن الشرقي والشعبي وتجعلها قريبة من النفوس . وكان من المناظر المألوفة في مقاهي مقاهي العراق أن يجتمع نفر من الناس الى قصاص يقص قصص الشجعان والابطال ، وينوع في صوته وينشد ويغني ويحاكي الشخصيات والوان الحوادث التي يروى عنها . وأنعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور بالنسبة للمسرح المعاصر ولاسيما وأن المسرح في بدايته قد سائر ذوق الجمهور وخضع له . وعرضت مسرحيات اسكندر زغي الغنائية القصيرة على مسارح المدارس المسيحية . وقد فقد أكثر هذه المسرحيات ولم يبق منها الا عدد من المسرحيات القصيرة مثل (بزونتي) و (البناء) و (ببالي وزوجها) (٤٤) . وقد أستخدم فيها جميعاً اللهجة العامية الموصلية .

ضحكت على شوشي قلتلي دعطيك بنتي

(٤٤) مثلت على مسرح مدرستي الكلدان والدومينكان .

أشقد هاقلي وحببي
لن أتزوجت بيها -
غوتني كل ميتيني
بيالي لن تزل
أنا وحبشي انخاف
لولا حبشي عندوالسين
حبشي عليقو انخالي
كفي فرخ الكوكخني
طلع امسخمن بنخي
بهدت كل احوالي
مثل الجمل تبرق
حبشي مايطيق ايزنعغ
وانا مغقع شروالي
وانا مغقع شروالي

ودارت مسرحية (الخردة فروشي) (٤٥) الطويلة التي مثلت عام ١٩٠٥ حول تاجر يدعى (عمو ابراهيم) يبيع الاشياء القديمة ويسخر منه الزبائن ، كتبت باللهجة الموصلية ، ومثلت بمصاحبة الموسيقي ، واشترك في التمثيل والغناء طلبة مدرسة الدومنيكان في الموصل مع مجموعة من العمال وكانوا يتلقون دروسهم في هذه المدرسة .

وقد استمرت المدارس المسيحية في تقديم المسرحيات المؤلفة الى جانب المسرحيات المترجمة ، فقدم سليم حسون مسرحية (استشهاد ترسيه-وس) عام ١٩٠٤ على مسرح مدرسة (مار عبد الأحد) في الموصل . وتدور المسرحية حول محاولة الطفل ترسيه-وس انقاذ المسيحيين من الموت في العصر الروماني . ومثلت مسرحيته الثانية (شعو) عام ١٩٠٥ على مسرح المدرسة نفسها ، وتدور حول موضوع اسطوري مفاده أن شعو صياد السمك اصطاد ذات يوم سمكة ووجد فيها خاتم الأمير

(٤٥) شخصت على مسرح مدرسة الآباء الدمنيكين الاعدادي بمناسبة يوبيل المعلم سليم حسون الفضي حدثني عنها المطران جرجس قندلا اما نص المسرحية فمفقود .

الذي فقده عندما كان يصبح في النهر .

وبعد احدى عشرة سنة من موت نعوم فتح الله سحار صار احد تلامذته (حنا رسام) على نهج استاذة فعمل مدرساً في المدرسة الاكليريكية بعد ان درس فيها ، وانصرف الى اتمام الرسالة التي بدأها استاذة ومثلت اول مسرحياته (البريء المقتول) على مسرح المدرسة عام ١٩١١ ، وأعيد تمثيلها بعد سنة أي في عام ١٩١٢ بعد أن بدل اسمها الى (لوجه الله الكريم) (٤٦) . وتقع المسرحية في أربعة فصول كبيرة . كل فصل مقسم الى عدة مشاهد بالنسبة لأحداث الفصل . وقد عالج الكاتب الحوار بنفس الطريقة التي عالج فيها سحار الحوار في مسرحيته ، ونوع في شخوصه وجعل كل شخصية تتكلم لهجتها العامية المحلية المتأثرة بالبيئة وعاداتها . وقد جمع بين لغة فصحي مبسطة استخدمها على السنة المتعلمين من شخوص المسرحية ، ولهجة عامية موصلية أجراها على السنة غير المتعلمين من الخدم وقطاع الطرق . ونجد شبهاً كبيراً بين لهجات الشخوص في هذه المسرحية ومسرحية (لطيف وخوشابا) . فالطبيب في المسرحية الاولى وابنه (نجيب) يتكلمان الفصحى كما كان يتكلمانها (يوسف بك) وابنه (لطيف) . و (بولص) خادم الطبيب تقابل لهجته لهجة (بتو) في المسرحية الثانية و (قوجه علو) اللص الكردي تشابه لهجته لهجة (بحو) الفلاح الكردي في المسرحية الثانية .

شعياً : أش اريد اخاتي . اتعجزت وحدي قيعد . جيت اشويا
أونس .

بولص : يا أهلا وسهلا بيك يا حلت المغفا)

(٤٦) عثرت عليها في مكتبة حنا رسام .

وقد اكثر الكاتب من شخصه النموذجية لينوع اللهجات ولعله
يغنى من وراء ذلك الاضحاك والامتعاض للمتفرج .

مظلوم ! انفضلي يا اراتي اش تريدين من عبدكم
مندوب : الا يا مظلوم ادخل سريعاً لمعاونة فهد وخذ حبلاً متيناً واربط
الدفتور ربطاً محكماً وأتني به الى هنا .

فهد : تمام صدك . اني من العرب ، أوهاظم من اوركه الموصل ،
ومربوع من بلاد سمرد وقوجه علو من قضاء الشبك ومظلوم من العبيد .
وقد جعل الكاتب (مندوب) زعيم المصوص يتكلم الفصحى ، ولم يبين
لنا سبباً لذلك وهو بلا شك أمر مخالف للمواقع كما وقع في اخطاء
أخرى من ناحية الحوار فقد استخدم اللغة الفصحى والعامية في آن واحد
ولشخصية واحدة ؛

هاظم : نعم انا مستعد للتكفير عن ذنوبي وللمدافعة عن الطبيب البريء
ولو التزمت أن اقا سي جميع العذابات التي يلهمك اياها ابليس ياذا
القلب القاسي .

هاظم : فكني ، حل الحبل ، أنت اليوم ابن اغلطنا ، انا ما قابل
انفك منكم أبداً ابقي عندكم خادم طول حياتي .

ولا يخلو الحوار من سخرية سوقية أحياناً ، استخدمها الكاتب
لاثارة الضحك في نفس المشاهدين مسايرة منة لظروف البيئة آنذاك .

(بولص : الحق بيدك ماتذكر الطاكية الا بعد الكلاش) *

ولم يتخذ الكاتب الحوار في هذه المسرحية أساساً لتطور الحوادث ،
بل كان يطيل فيه أحياناً - كما للحديث بين بولص وشعيا - الى حد

(*) الكلاش : الخذاء .

ويمل وتكتنفه الخطب والمواعظ يلقيها نجيب عن أهمية التعلم والعلم ثم ما يلبث الطبيب ان يعود متعباً بعد ان عالج قائد الشرطة الذي أصيب بجروح خطيرة اثر مطاردة شاقة لعصابة من قطاع الطرق يتزعمها (مندوب) . وبينما هم في حديثهم يسمعون طرقات على الباب ، فيعجب الطبيب لهذه الزيارة المتأخرة ويطلب اليه الطارق ان يذهب معه لعيادة مريض يحتضر . وبعد تردد يخضع الطبيب لتوسلات (هازم) يأخذ معه ولده نجيب ويشترط على هازم ان يعيده بعد ساعة من الزمن ولكن هازم يأخذه الى عرين اللصوص في الجبال لمعالجة لص جريح . ويموت اللص الجريح ويصر (مندوب) زعيم اللصوص على ابقاء الطبيب رهينة عنده . ولا تجدى توسلات هازم في اعادة الطبيب الى بيته ، وفاءاً بوعده الذي قطعه له . وعندما يأس (هازم) من مساعدة (مندوب) يفك اسر الطبيب وابنه ويساعدهما على الهرب ، ولكن مندوب يكتشف الأمر ويلقي القبض عليهم . وبينما يعد العدة لقتلهم يجد رسالة من أم الطبيب في ثيابه ، وفجأة يتغير موقف زعيم اللصوص منه فيعانقه عناقاً حاراً ويكشف القناع عن مفاجأة مدهشة حقاً ، فيخبره بأنه أبوه - ولكنه لم يبين لنا سبب خروجه على القانون وتزعمه لعصابة من قطاع الطرق - فيسر الطبيب أيما سرور ويطلب اليه أن يعود معه الى المدينة هو ورجاله ليحصل لهم على العفو من الحاكم .

وقد بدأت المسرحية بداية طبية العرض واقعية . وقد احسن الكاتب صياغة المشكلة . وبدأت الشخصيات طبيعية عليها تخايل التطور ولكن لم تلبث طويلاً حتى غزتها المفاجآت ، هذه الخيل التي اعتاد

يضعف الحبكة بالاستطراد . وفي المسرحية مواقف فكهة مرحة كما هو شأن المسرحيات غير التقليدية .

أما مضمون المسرحية فهو مشكلة التمييز الاجتماعي والطبقي غير العادل ، وتكشف عن تدمير الطبقة المستغلة وتمرد لها من اجل حريتها، فقد خرج (مندوب) وجماعته على القانون وتحولوا الى لصوص وقطاع طرق يقضون مضاجع الحكومة مطالبين بحقوقهم المهدورة . وهم جماعة تمثل جميع العناصر الموجودة في العراق . وكأنهم يمثلون تكتل الشعب ضد حكامه المستبدين من المستعمرين العثمانيين .

يرفع الستار عن غرفة طبيب ويظهر (بولص) الخادم مترنماً بأغنية شعبية موصالية ، ولا تخلو الأغنية من نزعة تعليمية ووعظ يقصد منه الكاتب ارشاد الناس الى الابتعاد عن شرب المسكرات .

شال البطل قام يتمشى وقع وقع بالساق يايابا وانتقع
صاحوا العجايا وقع وقع هاكذ يتبهذل كل من يشغب عقق

ويحدث بولص نفسه الى الطريقة المونولوج عن حال السكيرين (المحقايقولون انكيف وي غماد بغاس هاكت كيف ايما كيف يكيغون لما يمشون اوحايط يدعم ولاخ يصدم . ثم يدخل عليه (شهيا) ساعده وهو قروي ، ويجري بينهما حديث عامي مفعم بالسخرية والاضحاك ، يطول وتكثر فيه الاستطرادات ويحدث كل منهما الآخر عن نفسه دون ان يفيد حديثهما شيئا في تطوير الحدث . وبينما هما في حديثهما يدخل عليهما (نجيب) بن الطبيب ، ويسأل عن ابيه فيجيبه بولص بأن الوالى طلبه فلم ي طلبه .

ويستمر الحديث في الفصل الثاني بين الشخصوس الثلاثة حتى يطول

بعض الكتاب استخدمها قد دمجهم بأنهم كتاب لا ينظرون الى الحياة ولا يستقرئونها .

وقد بالغ المؤلف في عرض بعض الوقائع وصد الى الحوادث الميلودرامية المفتعلة ، واستعان بالمفاجآت الغريبة ، حتى يوفر للمسرحية عناصر التأثير الشعبية التي تهز النفوس هزاً عنيفاً . وقد كثر الخشو في المسرحية ، وكان من نتيجة تلك الحوادث الطغرافية التافهة ، والمواظ الطويلة التي ادخلها المؤلف في صلب المسرحية ، ان تقطع السياق وتعطل تسلسل السرد كالخطبة التي يسوقها المؤلف على لسان نجيب في اهمية العلم .

نجيت : لقد اجهدني الدروس واتعبني اليوم كثيراً . نعم هو متعب ولكن ما أذه وما اطيعه وما انفعه . . . انه نافع لأنه ينتشل الانسان من دركات الجهل الدفينة ويدفعه الى درجات عالية شريفة فما اتعس البطالة والبقاء في حالة الجهل كهذين الخادمين المسكينين . . .

وتستغرق خطبته اكثر من ثلاث صفحات . كما تزخر المسرحية بالتماليم المسيحية التي تتناثر هنا وهناك في حنايا المسرحية . وعلى السنة جميع الشخوص دون تفريق : « الطبيب ! الاثق برحمة الله تعالى او ما تعلم ان الندامة تغسل جميع الخطايا مهما كانت كبيرة » .

والمسرحية التعليمية في رأينا ككل فن اصلاحى هو فن ضرورة ، اى ان الفنان يصدر فيه عن ضرورة اجتماعية او اصلاحية ، ويشعر أن من واجبه ان يقوم به ، والمهم فيه ان يكون القيام به صادراً عن ارادة حرة وشعور صادق . على ان هذا النوع من الفن على الرغم من اهميته وضرورته وعظم نتائجه احياناً من الناحية الاصلاحية والاجتماعية ، يحتاج من

الناحية الفنية الى حذر شديد ، فإن الاكثار منه والافتعال فيه قد يؤدي الى مزالق تخرجه عن نطاق الفن الجيد ، او عن نطاق الفن اطلاقاً .

ويعرض الكاتب شخصيات المسرحية شاحبة اللون مبهمّة الملامح ، وكأنه كان يخشى ان تسبقه عجلة الحوادث فيشد وراءها عدواً ، ناسياً الشخصيات في الطريق . وكان المؤلف يستعين على رسم الشخصية بما تبوح به هي في مواقف الحوار والمفاجأة ، وبما تقوله الشخصيات الاخرى عنها ، وبما تكشف عنه الحوادث من جوهر نفسها ومعدن روحها . والصفة العامة لشخصياتها هي الضعف والشحوب ، فعواطفها غامضة مبهمّة والصراع الذي يحتدم في نفوسها يظهره لنا الكاتب هزئاً مبتوراً وهي تتحرك بارادة الكاتب أو ارادة الحوادث فلا تتردد ولا تتراجع ولا تفكر بصوت عال - اذ استثنينا موقف بولص في بداية المسرحية - ولا تدير الافكار في عقلها لتقلبها على وجوهها المختلفة .

وللمؤلف عدداً كبير من المسرحيات التعليمية أهمها (القرط الذهبي) (٤٧) ١٩٢٩ و (رسول الاكواخ) ١٩٢٥ و (فلسطين المجاهدة) ١٩٣٦ ، وهي مسرحية وطنية تدعو للمجاهد في سبيل تحرير فلسطين من اليهود ، وتدور احداثها في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين ، وتعتمد المسرحية على المواقف المفتعلة المثيرة . والمسرحية عنده تصبح مشاهد متلاحقة اكثر منها حياة متدفقة ، كما تصبح في عرضها وحركاتها مواقف مسرحية ، وليست بناءاً متكاملأ متطوراً ، فتكثر مواقف الحركة والهباج والصراخ أو تكثر المنولوجات الفردية

(٤٧) نشرتها مجلة قلب اليسوع البيروتية في العدد السادس عام ١٩٢٩ .

والمواقف الخطابية والدعوات الوطنية للحرية والاستقلال والدعوات الاجتماعية كتحرير المرأة ومشاركتها للرجل في الكفاح الوطني والاجتماعي وقد استمر الكاتب أحداث مسرحيته بما قرأه في الصحف آنذاك وهو يشير في الحواشي الى الصحيفة التي أخذ منها الخبر (٤٨) .

ومن مسرحياته كذلك (أحدىثة الباميا) ١٩٣٠ ، وهي مسرحية فكاهية شعبية استخدم في حوارها اللهجة الموصلية التي يتكلمها أبناء الطائفة المسيحية ، وتعتمد على حدث بسيط لا تطور فيه مما جعل شخص المسرحية دمي خشبية لا حياة فيها تتعلق على محور الحدث . وتقع مسرحية (العواطف) الصادرة عام ١٩٢٩ في خمسة فصول ، وكل فصل مقسم الى عدة مشاهد وهي مسرحية تهذيبية أيضاً تدعو الى التضحية في سبيل الغير . ونفهم غرض الكاتب من الاهداء الذي قدم به مسرحيته (الى كل ذي عاطفة شريفة من أبناء وطني أهدي هذه مأساتي) .

استمد الكاتب موضوعها عن قصة تدور أحداثها في اليابان (كان موضوعها يوماً احد دروسى حين كنت تلميذاً في المدرسة) . وبطل المسرحية فتى يتيم اسمه (مارو) يؤلمه العوز الذى تعانیه أسرته بعد انتحار والده بسبب الواجب يقرر هذا الفتى ان يضحي بحياته في سبيل انقاذ عائلته من انياب الجوع والفاقة . ويشرع في تنفيذ خطته ولكن امره ينكشف فيودع السجن لولا ان القدر ينقذه من الموت والفاقة ويعيده الى اهله فيعيش وأياهم عيشة سعيدة مشمولين بحنان الحاكم ولطفه .

(٤٨) فلسطين المجاهدة . حنا رسام ص ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٤ - ٤٠ ، ٨٠ ، ٨١ ،

وفي المسرحية مواقف درامية يشتد فيها الصراع والتوتر (٤٩) .
ولا يخلو أسلوبه رغم جزالته من اخطاء غوية (٥٠) والفاظ علمية (٥١)
وتضمينات (٥٢) شعرية بآيات قرآنية ، كما تزخر المسرحية بالاسلوب
التعليمي ، وتبدأ بنشيد الافتتاح كما يختمها بنشيد الختام .

واعمال المؤلف كلها دليل صارخ على ان مسرحه يعيش في عالم
يمينه هو لا صلة له بالعالم خارجه . ومهما تكن الواقعية في اعماله
فهي واقعية موهومه ، وليست عضوية اصيلة تشتق من الموضوع ذاته .
ويعتمد المؤلف في جميع مسرحياته على الصراع الذي يولد الحركة
المسرحية ، وهذا اصل من الاصول الكلاسيكية الثابتة ، حيث نلاحظ
ان المسرحية الكلاسيكية ليست عرضاً لحياة الشخصيات او تحليلها
او نقداً ، انما هي قطاع محدد من تلك الحياة . فالاستمرار يرفع عن
المسرحية الكلاسيكية وعناصر تلك الأزمة قد تجمعت وتأهبت للاشتباك
وبالفعل تشتبك وتصل الى القمة ثم تأخذ بالانفراج او التطور نحو
نهايتها المحتومة ، وهذا ما يوفر لها وحدتها العضوية كما يولد فيها الحركة
المسرحية ويخرج بها عن الاستعراض كما يخرج بالحوار عن مجرد
المنافشة (٥٣) .

وقد فطن الكاتب الى المبدأ الكلاسيكي القائل بأن المسرحية تقوم

(٤٩) العواطف ص ١٦ ، ٣١ ، ٦٣ .

(٥٠) العواطف ص ١٤ ، ١٦ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٥٨ ، ٦١ .

(٥١) نفس المصدر السابق ٢٣ ، ٥٨ .

(٥٢) المصدر السابق ص ٣٦ ، ٥٦ ، ٥٧ .

(٥٣) محمد مندور (المسرح) ٧٩ - ٨٠ .

على الصراع ولكنه عند تطبيق هذا المبدأ لم يحسن استخدامه لا من حيث اختيار عناصره ولا من حيث استخدام تلك العناصر في تقوية الصراع واثارة افكار وعواطف المشاهدين .

وقدم لنا هنا رسام عدة مسرحيات تاريخية الى جانب مسرحياته الاجتماعية .

والكاتب في مسرحياته التاريخية أفضل منه في المسرحيات المعاصرة لأن هذه تحتاج الى خيال مبدع وقوة ملاحظة اكبر ما تحتاجه المسرحيات التاريخية التي يجد عناصرها معدة متجمعة في احداث التاريخ . ولعل الكاتب لم يكن متمتعاً بهذه الملكات النادرة ولا مستعداً لأن يبذل هذا الجهد .

ومسرحياته التاريخية هي (الكونت سيلينوسكى) ١٩٢٥ و (الرجل النموذجي) ١٩٣٠ (ثمن الملكة) ١٩٢٥ التي تدور احداثها عام ١٧٩٤ ابان الثورة الفرنسية و (الغرباء) (٥١) ١٩٣٦ وهي مأساة في خمسة فصول واستمد احداثها من التاريخ العربي كما وردت في كتب التاريخ و (اسامة) ١٩٣٧ ، وقد استمدتها من التقاليد العربية ، واشباعها بالتحاليم المسيحية . وقصتها ان عامر بن امامة كان قد اغتال اسامة بن اياس طمعاً في زوجته بما اضطر (سعدى) زوجة القتييل الى النزوح بطفلتها (هند) من الحيرة الى الشام عند اخوتها الغساسنة وهناك رزقها الله ابناً سمي باسم والده (اسامة) وعندما بلغ اسامة اشدّه عزم على ان يثأر الدم ولده فشعر عن ساعد الجدد ويعم الحيرة وهو واثق من الفوز وفي ظاهر الحيرة استطاع ان يفتك بعامر وبذات

(٥١) مثلت على مسرح المدرسة الاخر امية المسائية عام ١٩٣٦ .

السيف الذي فتك به عامر فيما مضى باسمامة الأب . واشتدت الضغينة بين الأسرتين فوقف (هاني بن حرملـة) لحقن الدماء وتم الصلح بين الأسرتين على يديه فزفت زينب ابنة عامر الى أسامة وزفت هند أخت أسامة الى طلحة بن عامر .

ومن اعماله كذلك مسرحية (مثال الوفاء ومثال الوطنية) (٥٢) ١٩٢٦ تقع في ستة فصول . وهي تدعو الى التضحية في سبيل الوطن ولا تخلو في اسلوبها (من الخطب الرنانة والمواقف المؤثرة المثيرة للمعاطف كغيرها من مسرحيات المؤلف .

يمسك جيش المغاربة بقيادة (الحاج سليمان) عند سرور مدينة (طريفة) الأسبانية ، التي يحكمها (عزيز) ، ويرسل القائد المغربي ولده (عين) الى حاكم طريفة ومعه شروط استسلام المدينة ، ولكن الحاكم يرفض الاستسلام ، وتغضب حاشية الحاكم . فيوسعون الرسول ضوبا وتنقذه (ماريا) زوجة الحاكم من يدهم ثم يعود ادراجه الى معسكر ابيه . ويذهب (دون بيدرو) ابن الحاكم الى جيش العدو للتجسس فينكشف أمره ويقرر شنقه ، ويحاول ابن القائد انقاذه مما يغضب القائد فيسرع في قتل دون بيدرو ولكن ابن القائد يهرب بجثته ويعيدها الى المدينة . ويصيبه سهم أبيه بينما يحاول الهرب بالجثة فيموت بعد ان يسلم جثة دون بيدرو الى أمه ويحزن القائد لموت ابنه ويعد الحادث نذير شؤم فيفك الحصار عن المدينة ويعود ادراجه الى بلاده .

وتشبه مسرحياته التاريخية المسرحيات التاريخية التي كتبها الاباء المسيحيون كسليمان صائغ وحنان رحمانى وحنان حبيب وجرجس قندلا .

(٥٢) مثلت على مسرح مدرسة قلب اليسوع في الموصل عام ١٩٢٦ .

ويؤخذ على مسرح (رسام) ضعف البناء ، وهذا الضعف يرجع الى ضعف في قوة الخيال وعدم عناية بأصول البناء المسرحي الذي يتطلب الطبيعية والمعقولية ولا يدل بناء مسرحياته على قوة الخيال ولا القدرة على بناء الاحداث بناءً جبرياً ، بحيث يتولد بعضها عن بعض في منطق سليم واضح . وأسلوب الكاتب بسيط يخلو من الصور البيانية المتكلفة ، ويخلو من الصنعة اللفظية التي تتمثل في التوازن والسجع ولغته فصيحة نقية بخلاف اللغة التي كانت سائدة في مسرحيات تلك الفترة ويعتمد المؤلف على الشعر ليوضع بعض الصور أو ليعبر عن عاطفة مكبوتة أو ليثبت شكاة حائرة .



وقد قدمت المدرسة الكلدانية في الموصل مسرحية (خراب بابل) عام ١٩١٣ للمخوري انطوان زبونى والقس حنا حبي ، وهي تدور حول تأمر اليهود مع الفرس على احتلال المدينة .

ثم قدمت المدرسة عام ١٩١٥ مسرحية (الأميران الأسيران) للقس جرجس قندلا ، وهي مأخوذة من الكتب الدينية وتدور حول قتل الماربنام للأفعوان الهائل الذي اربع السكان الأمنين .

وقد استمرت المدارس في تقديم المسرحيات ، وقام الطلبة بتمثيلها حتى لا تنكاد تمر سنة على أية مدرسة دون ان تقوم بتمثيل مسرحية أو أكثر من المسرحيات التي يضمها المعلمون (٥٣) خلال الشطر الاول من القرن العشرين ، ولم يكتب

(٥٣) جعفر الخليلي ؛ (القصة العراقية قديماً وحديثاً) ص ١٧٠ .

لهذه المسرحيات البقاء لانها لم تطبع ، وضاع اكثرها ، الى جانب المسرحيات التي كتبها مؤلفون لبنانيون ومصريون . مثل مسرحية (مجنون ليلى) لاحمد شوقي (الذكرى) لعبد العزيز خانجى و (سقوط عبد الحميد) و (صوت القلب) و (الرشيد والبرامكة) للاب رباط اليسوعى .

وقد مثلت جميع هذه المسرحيات علي مسارح المدارس المسيحية في الموصل وبغداد في الفترة بين عامى ١٩١٢ - ١٩٢٠ ، كما قدمت مدرسة التفيض الاهلية في بغداد مسرحية (فتح الاندلس) لمصطفى كامل ، وقد وضع فاضل الصيدلى الموصلى الحوار شعراً في المواقف العاطفية الشديدة التأثير ، فعندما يتأخر طارق ابن زياد عن العودة ينشد قائداً عربى قائلاً :

« يانفس صبراً على ما تحدث النوب فأن صرف الليالى كله عجب
الحر أجدر بالصبر الجميل اذا ساءت سرائر دهر وأوغدت كرب
من يعرف الدهر لم يجزع لكارثة قرب ضيق تلاه الوسع والرحب
لكن للنفس أحوالاً تخالجهما رغم التجلد وهى الشك والريب (٥٤)
ويقول موسى بن نصير حين يبلغه مقتل طارق بن زياد وكان ذلك دسيسة من قبل الاعداء .

« الله أكبر ويلى الخطب ان صدقا لقد عدا الخطب كل طور بل فسقا
ان صح ما قيل فالايام قد كلبت والدهر قد جن عهد المجد قد خرقا
نعم النعمة وحدي لا يصدقهم فليت ما قدره كان مختلفاً
خسنت ياموت فيما جئت من نكد لمثل ذا اليوم هذا طارق خلقتا

سيفتح الغرب ان حيا وان غربت شمس لطارق فتحاً يبلغ الأفقا (٥٥)
كما استخدم الحوار الشعري في المواقف الغرامية ، ويدور الحوار
التالي بين ماري الاسبانية وعباد القائد العربي .

» ماري !

صدق الغرام وصحت الاحلام	فعلى الغرام تحيه وسلام
الآن لذ العشق فليحى الهوى	وتقضت الاوطار فهى تجمام
عباد فاهنا بالهوى وليهنا الـ	اسبان بالاوطان والاروام
عباد !	

اما وقد رضى الحبيب فذاك	لى كل المنى فلتغضب الاقوام
مالى سوى وصل الحبيبة غاية	لا العرب من هممى ولا الأروام
رضى الحبيب فكل سؤال	حاصل فأنا ملوك والزمان غلام (٥٦)
ولم يكن المسرح المدرسي في العراق تقاليد ثابتة ودعائم راسخة ،	
فكان ينشأ في أول الليل لكي يهدم في آخره . ولم تشارك الطالبات	
في التمثيل الامر الذي كان يضطر المشرفين على المسرحيات ان يسندوا	
دور المرأة الى احد الطلاب (٥٧) .	

(٥٧) انظر احمد المفرجى (الحركة المسرحية في العراق) .

والجمعيات الادبية ثمرة اخرى من ثمرات النهضة ونتيجة من نتائج انتشار روح الحرية الشخصية واحترام الفرد وليس لها في تاريخنا قبل هذه النهضة تقليد اللهم الا اذا اعتبرنا اسواق الادب ومجالسة في قصر الامراء وبيوت السادة (٥٨) من هذا القبيل .

وقد ظهرت الجمعيات في العراق على اثر الاحتكاك بالحضارة الغربية وسيادة الشعور القومي بين المتعلمين من العراقيين ، والشعور بالظلم واستعباد العثمانيين من قبل عامة الشعب .

واستطاعت هذه الجمعيات ان تكون شعباً وفروعاً في معظم المدن ، وراحت تبث دعوتها القومية تدريجياً في كل مكان وتسعى لتحقيق هذه الغاية (٥٩) .

وقد ظهرت (جمعية الاخاء العربي العثماني) عام ١٩٠٩ ، ثم المنتدى الادبي عام ١٩٠٩ أيضاً وأسمه (عبد الكريم قاسم الخليل) . و(الندوة الغلامية) التي كان يجتمع فيها دعاة الفكرة القومية والشعور الوطني ، و (جمعية البصرة الاصلاحية) التي اسسها السيد طالب باشا النقيب عام ١٩٢٠ ، و (جمعية العهد) التي بذلت الجهود في سبيل توسيع فكرة

(٥٨) عبد الكريم العلاف (بغداد القديمة) ٤٠ كانت تعقد في اغلب دور اكابر العراق وخاصة دور العلماء والأفاضل يجتمع فيها في ليالى الشتاء او الصيف اكابر رجال الدولة والوجهاء والاغنياء والشعراء والادباء يتغنون لياليهم في سمر ومنادمة . وكان للمطارحة مجالس تسمى (المطاردة) .

(٥٩) محمد طاهر العمري (تاريخ مقدرات العراق السياسية) ١٦٧ . ١٦٩

استقلال العرب وبذلت جهوداً كبيراً في مجال الأدب والعلم عن طريق جريدتها (الاستقلال) ، وانشأت مدرسة في الموصل باسم (المدرسة الاسلامية) التي خرجت عدداً كبيراً من الادباء كذنون أيوب وعبد الحق فاضل وغيرهما . كما أسست دائرة المعارف التركيّة في الموصل مدرسة ابتدائية باسم (دار الأدب مكتبي) ونقلت لادارتها الاديب محمد رؤوف الغلامى عام ١٩١٦ الذى قام بجمع التبرعات من الاهلين، وأجروا داراً قريبة من المدرسة اطلق عليها اسم (دار الآداب) وزودت بمكتبة كبيرة وكانت تعقد فيها الندوات الادبية وتلقى المحاضرات .

وبعد الاحتلال الانكليزى للعراق أنشأ الادباء في مدينة الموصل ندوة أدبية أطلقوا عليها اسم (مقهى الحمراء) الذى أصبح بصفة رسمية المنزل السائخ لرواد الادب ومأوى للمواطنين ومعهداً عاماً لسائر افراد الامة من مختلف الطبقات (٦٠) ثم وسع رؤوف الغلامى هذا النادى بتأسيس ناد آخر اسماء (نادى الانتباه العربى) . وتأسس آخر في بغداد يحقق نفس الهدف بأسم (المهجد العلمى) الذى أسسه (ثابت عبد النور) . ومن هذين الناديين انبثقت حركة مسرحية واسعة في الموصل وبغداد (٦١) ، وخطا النادى الادبي في الموصل خطوة مهمة في التأليف والتمثيل المسرحيين (٦٢) .

(٦٠) انظر عبد المنعم الغلامى (اسرار الكفاح الوطنى في الموصل) .
(٦١) انظر : عند المنعم الغلامى - المصدر السابق - محمد طاهر العمرى (تاريخ مقدرات العراق السياسية) عبد الكريم العلاف (بغداد القديمة) .
(٦٢) على الزبيدى : المسرحية العربية في العراق - الاقلام العدد ٩ - ١٩٦٥ ولعل سندهش اذا عرفت ان اول حركة تمثيلية منظمة قامت في الموصل لا في بغداد وان هذه الحركة سبقت مثيلتها في بغداد بعدة سنوات .

واستمدت موضوعات هذه المسرحيات من اهم احداث التاريخ العربى والاسلامى ، لتبعث روح اليقظة القومية (٦٣) في نفوس الشباب وتطلهمهم على سير اجدادهم الماضين . وتشكلت لجنة ادارية للمتمثيل عام ١٩٢١ قوامها خمسة اشخاص من أعضاء (نادى الانتباه العربى) هم (محمد رؤوف الغلامى وحسيب السعدى وفاضل الصيدلى واسماعيل فرج وعبد المجيد شوقي البكرى (٦٤) وقررة لجنة ادارة التمثيل تمثيل مسرحية (فتح عمورية) اولاً ، وعهدت الى عبد المجيد شوقي وضع هذه المسرحية والى فاضل الصيدلى نظم الاعمار ومثلت عام ١٩٢٢ كما مثل أعضاء (نادى الانتباه العربى) مسرحيتى (فتح الأندلس) و (شهداء الوطنية الهولنديين) بعد تغيير طابعها الى طابع عربى ، وعهدت الى فاضل الصيدلى وضع الاشعار اللازمة لها .

وتدور مسرحية (فتح عموريه) حول فتاة عربية جميلة تقع في في اسر قائد روماني فيحبها ويعرض عليها الزواج ، ولكنه لا تبادله (٦٣) محمد طاهر العمري (تاريخ مقدرات العراق السياسية ٩٦ - ٩٧ . (٦٤) ولد عبد المجيد شوقي البكرى عام ١٨٩٧ في الموصل ودخل المدرسة الاعدادية وتخرج منها عام ١٩١٤ وسافر الى استنبول لاكمال دراسته واصبح مندوباً عن (المنتدى الادبى) واطلع على سير الحركة العربية وبعد ان قضى سنة في المدرسة السلطانية عاد الى العراق واشتغل معلماً في مديرية المعارف التركية في الموصل ، وفي سنة ١٩٢٢ دخل دار المعلمين العراقية وعين بعد تخرجه مديراً لمدرسة دار النجاح واشتغل مع رؤوف الغلامى في خدمة الحركة القومية وبقي في التعليم حتى احيل الى التقاعد وألف عدداً كبيراً من الكتب في علوم الدين واللغة العربية .

تبادله الحب وترفض الزواج منه ، وتغلظ القول له ، فيسجنها في بلدة عمورية
ويأخذ في تعذيبها ، ولا يتورع عن قتل طفلها أمام عينيها فتستغيث بالمعتصم
بقولها (وامعتصماه) فيسخر منها القائد الروماني ويقول لها : (سوف
يأتيك المعتصم على جواده الأبلق وينقذك من يدي يا مجنونه) . وعندما
يبلغ خبرها المعتصم ينهض من ساعته غاضباً وملبياً ، ويأمر بأن يجلب
له كل حصان أبلق من نواحي البلاد ، ويسير في جيش لجب على خيول
بلق الى بلاد الروم ، وبكتسح الشفور ويتوغل في البلاد حتى يصل
عمورية ويحاصرها حصاراً شديداً حتي يتم له النصر وانقاذ الفتاة
العربية من اسرها ويعود الى بلاده مثقلاً بالغنائم ومكلاً بالنصر .

وقد استمد عبد المجيد شوقي موضوع مسرحيته من التاريخ الاسلامي
العربي فخصها بفترة جد شائقة وجد قلقه من حكم العباسيين وهي
حرب المعتصم بالله العباسي للروم ، وفتح عمورية . والمسرحية سجل
لهذا الفتح . مناسباته وضروفه وهي مسرحية حوادث لا مسرحية
شخصيات .

والموضوع اذن - الحرب والمؤامرات والنصر - موضوع حماسي
وطني ، لا عقدة فيه غير عقد السياسة والتآمر . ولقد قص المؤلف
في مسرحيته خبر الاستغاثة وخبر الفتح وخبر المؤامرات .

اما الاسلوب فنثر سلس معبر ، والحوار فيه قوى وهو تارة حماسي
وتارة تقريرية ، وتضم المسرحية الى جانب ذلك اشعاراً وانشيد حربية ،
كما يورد المؤلف في نهايتها وعند الاحتفال بالنصر قصيدة أبي تمام
في فتح عمورية التي ينشدها أبو تمام بنفسه (السيف اصدق انباء من الكتب)
فيكرمه المعتصم أحسن اكرام .

وتخللت فصول الرواية أشعار من نظم فاضل الصيدلى في المواقف
ال عاطفية شديدة التأثير ، ولكنه استخدم الشعر على شكل مقطوعات
صغيرة وفي أسلوب قديم يعج بالالفاظ الرنانة وبالنبه الخطابية التي
لا تلائم الفن المسرحى .

ويقول المعتصم بعد ان يصله خبر المرأة :

« لبيك يا من دعتنا وهي تنتحب تذري الدموع أسى والقلب يضطرب
لبيك يا ربة العيون التي جرحت به حشا ملك لم يدر ما الرهب
لبيك يا من دهاها الأسر في بلد ساءت مقاما وقوم ما هم العرب
ها قد اتينا على بلق مطهمة تجري مع الريح للبيداء تنتهب »
ويقول بعد ان يتحقق له النصر :

« أبى العدل الا ان يكون لنا النصر وللمعتدي الباغى المذلة والقهر
وينهى المقطوعة الشعرية بقوله :

« فقرى فتاة العرب عينا ومهجة فقد زال عنك البأس وانكشف الضر »
وتقع المسرحية في ستة فصول والفصل مقسم الى عدة مشاهد .
ويدور الفصل الأول في عمورية عندما يأخذ القائد الرومانى الأسرى ومعهم
المرأة وابنها وعنوانه الكاتب بأسم (حب غير متبادل) . ويدور الفصل
الثانى في السجن وأسماء الكاتب (العفاف درع حصين) يحاول فيه
القائد الرومانى ان يستميل المرأة بعد ان وقعت في نفسه موقعا حسنا ،
ويعرض عليها ان تكون جاريته فترفض ويهددها بقتل ولدها فلا تستجيب
له وترده ردا شديدا فيقتل ولدها امام ناضريها . وقال لى الكاتب : ان
القائد لم يكن غير المستعمرين الانكليز وانه كان رمزا لعلوج هذا

العصر (٦٥) . والفصل الثالث وقد اسماء الكاتب (فجر الامل) يدور في السجن أيضاً . وقد اشفق حارس السجن على المرأة وقدم لها المساعدة لأنه كان يميل الى العرب . ويدور الفصل الرابع في مدينة دار السلام أسماء الكاتب (الشهامة العربية) وفيه يسمع الخليفة المعتصم باستغاثة المرأة الهاشمية وما دار بينهما وبين القائد الروماني فيحزن الخليفة ويبكى ، ويقرر انقاذ المرأة وبعد عدة لحصار عمورية على خيول بلق وفي الفصل الخامس يحاصر الخليفة عمورية وقد اسماء الكاتب (صدق العزيمة) ويستمر الحصار بضعة اشهر ، ويسمع الخليفة غلام حداد يقول (لو كنت مكان المعتصم لفتحت هذا السور في يوم واحد ، ويسأله المستعصم عن الأمر فيدله على طريقة يحرق بها الواح الخشب التي بنى عليها السور . ويطبق المعتصم الخطة ويفتح المينة ، والفصل السادس يدور حول محاكمة الروم (داخل قصر القائد الروماني) ، وأسماء الكاتب (العفو عند المقدرة) ، ويقف ابو تمام بين يدي الخليفة ويلقي قصيدته المعروفة .

وتأثير الدراما الرومانية التي ظهرت في فرنسا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر واضح في استقاء موضوع المسرحية من التاريخ القومي وفي تمثيل حوادث العنف والقتل على المسرح (قتل ابن المرأة العربية من قبل القائد الروماني) واقحام الحب في الموضوع . وقد شاعت هذه الخصائص الرومانية في المسرحية المصرية واللبنانية ، وهي شائعة في

(٦٥) مقابلة تمت لى مع الكاتب في ١٥ / ٧ / ١٩٦٦ وقال لى انه أخذ تصميم السجن من بعض الكتب التاريخية التي تمثل القلاع على مضيق البسفور .

المسرحيات التاريخية العراقية التي ظهرت بعد مسرحية فتح عمورية .
ويؤخذ على المسرحية ضعف البناء ، وهذا الضعف يرجع الى ضعف
الخيال وعدم العناية بأصول البناء المسرحي . وقد تسبب ضعف البناء
في اضعاف القيم الفكرية والعاطفية التي تتضمنها المسرحية ، لأن البناء
الذي يلوح مفتعلا خلاق بأن يضعف من قوة القيم الانسانية التي
تنطق بها الأحداث .

أما الأحداث التي اختارها المؤلف ، تاريخية كانت ام مخترعة ،
فتبرز امامنا كأنها مواد أولية تحتاج الى يد صناع تهذبها وتنقيها مما
علق بها من شوائب وقد أبى المؤلف ان يبيح لنفسه حتى الاختيار
الذي يباح لكل كاتب ، ثم يتبعه بعلماني التصفية والتنسيق . وعندما
تقدم الى تخطيط المسرحية لم يحاول عرض الحوادث في وحدة متماسكة
واضحة تامة بنفسها ، وقد كان هذا متيسراً له لو انه عزل الحوادث
التي اختارها عن الحوادث التي عايشتها المسرحية ووقعت من حولها ،
ثم عكف على هذه الحوادث وركزها بطريقة منطقية متماسكة في الجو
التاريخي الذي عاشت فيه .

ويحاول الكاتب في تصويره للشخصيات ان يخرق نطاق الخبر التاريخي ،
ولم يحاول أن يجعلها لنا حية متحركة ، وهكذا اهدر جميع المعاني
الانسانية والوطنية التي كانت تضرب في نفوس الاشخاص ، وأتاح
للحوادث الضخمة أن تطفو على سطح المسرحية ، وترك الشخصيات
راسية في قاعها ، مخفية خلف ستار الحوادث الكثيف وراء الخطب
والمواعظ الطويلة التي تعطل السياق وتفتت تطور الحوادث وتعوق نمو
الشخصيات .

وتتطلب المسرحية التاريخية التعرف على كافة انحاء الحياة في كل فترة وكل بيئة ، من فن معماري الى طراز الملابس والعادات . ومن المؤلفين من يترك مثل هذا العبء الجسيم للمخرج ، بينما هناك من يحرصون على أن ينهضوا بهذا العبء ، وأن يضعوا أمام المخرج والممثلين كل ما يلزمهم من معارف الاداء المسرحية اداء أميناً ناجحاً داخل اطارهما الزماني والمكاني الصحيح . وهذا ما فعله (عبد المجيد شوقي) حيث وصل في كل فصل من مسرحيته المكان والزمان والاطار (الديكور) والاثاث والملابس وما اليها وصفاً دقيقاً مفصلاً ينم عن جهد صادق في دراسة الفترة التاريخية والمكانية التي تجري فيها احداث مسرحيته . وقد شجع نجاح مسرحية (فتح عمورية) شباب الموصل على التسمي لتنمية هذا الفن ، فقام (يحيى ق العبد الواحد) سنة ١٩٢٣ متعاوناً مع بعض الشباب بتمثيل مسرحية (وفود النعمان الى كسرى) (لمنفعة المعهد العلمي) الذي انشأه في بغداد (ثابت عبد النور) - كما مر بنا سابقاً - .

وقد انشأ يحيى ق (عبد الواحد) دار التمثيل العربي في الموصل بالاشتراك مع بعض الهواة . ولا جدال أن هذه الدار هي اول دار تمثيل ظهرت في العراق لأن الحركة التمثيلية في بغداد كانت ضعيفة ومقتصرة على نشاط موسمي في مدرسة (التفيض) والمدرسة (الجعفرية) الاهليتين .

وقد مثلت على مسرح دار التمثيل عدة مسرحيات تاريخية ايضاً لاقت نجاحاً كبيراً ، من بينها مسرحية (العفو عند المقدرة) عام ١٩٢٣ وتدور المسرحية حول عفو امير عربى عن قاتل ابيه وعمن كان السبب

في قتله . وقد جرت احداثها في (الحيرة) ، (عاصمة المناذرة) قبل الهجرة النبوية بنحو ثمانين سنة ، وهي حادثة الاسود بن المنذر ملك الحيرة مع النعمان بن الحارث ملك بنى غسان .

ومثلت على هذا المسرح كذلك مسرحية (شهداء الوطنية) عام ١٩٢٣ ، وهي مسرحية ملخصة عن مسرحية (ضحايا الوطنية الهولنديين) التي ترجمها سلامة حجازي . وكذلك مثلت مسرحية (وفاء العرب) عام ١٩٢٤ ، وتمثل حادثة السموأل بن عادياة الشهيرة عندما حفظ الامانة التي اودعها لديه الامير العربي امرىء القيس عندما ذهب الى بلاد الروم . وجاء أعداء امرىء القيس يطلبون تسليم الودائع لهم فأبى السموأل ان يسلمها فحاصروا قصره المعروف بالايلاق وقتلوا ولده على مرأى منه .

ومسرحية (فتح الاندلس) عام ١٩٢٤ تأليف مصطفى كامل . ومسرحية (فتح مصر) عام ١٩٢٤ ليحيى عبد الواحد . وتعطينا الكلمة التي القاهها (عبد المنعم الغلامى) في حفل افتتاح المسرحية عند تمثيلها الغاية من تأليف مثل هذه المسرحيات :

« التمثيل أيها السادة عمل خطير ادرك فائدته الرومانيون واليونانيون منذ بضعة عشر قرنا لما لمسوه من تأثيره على الاخلاق والاجتماع والسياسة . وهو الذى هيا الأسباب للوحدة الالمانية على يد بسمارك كما كان نعمة من النعمات التي اثرت في نشوء وحدة ايطاليا . . . وسيظهر لكم من عرض هذه الرواية ضروب من بطولة الاجداد وسد خطاهم في انحاء المعمورة ناشرين الوية العدل والامان . فيا أبناء اولئكم الاجداد الاجداد هلموا الى الاقتداء بأعمال سلفكم الصالح واعملوا في سبيل احياء مجدهم الغابر . بادروا لنيل الحرية على انمها والاستقلال

على وجهه الصحيح (٦٦).

وتقع مسرحية فتح مصر (٦٧) في اربعة فصول ، مقسم كل فصل فيها الى عدة مشاهد تختلف طولا وقصراً باختلاف المشاهد . وموضوع المسرحية يدور حول فتح المسلمين لمصر بقيادة عمرو بن العاص ، وتعاون الاقباط مع المسلمين في اجلاء المستعمرين الرومانيين عن مصر ، وضعف الرومانيين رغم قوتهم وكثرة عددهم امام العرب . ويدور الفصل الاول في نخيم العرب ، وعمرو بن ابن العاص حائر بين السير الى مصر لفتحها أو الانتظار . حين يأتيه رسول (بنيامين) يحثه على فتح مصر ، ويقدم له كل مساعدة ممكنة - كما يأتيه رسول الخليفة عمر بن الخطاب ويسلمه رسالة منة يطلب اليه فيها السير الى مصر لفتحها .

ويظهر القادة العرب فرحتهم بفتح مصر وتتحذد الكلمة للمقيام بالعمل الجليل .

اما الفصل الثاني فتدور احداثه في قصر (المقوقس) الحاكم الروماني . وتظهر ارمانوسه قلقة حزينة لان اباهما يعدها للسفر الى القسطنطينية لتتزوج من (قسطنطين) ابن الامبراطور الروماني ، بينما (٦٦) عبد المنعم الغلامى (اسرار الكفاح الوطني في الموصل ص ٢٩٩ . ٣٠٠ استطعت بعد جهد كبير ان احصل على نص المسرحية . وقد طبعت في مطبعة الفلاح في الموصل عام ١٩٢٥ في مكتبة الاستاذ كوكب علي الجميل واعتقد انها النسخة الوحيدة التى بقيت . وقد زعم الدكتور الزبيدي انها فقدت .

(٦٧) انظر على الزبيدي والمسرحية العربية في العراق « ومقالاته التى تحمل نفس الاسم المنشورة في مجلة الاقلام العراقية » .

تفضل عليه القائد الرومانى (اركاديوس) الذى يبادلها الحب . ولكن الانباء تصل بتقدم العرب نحو الاسكندرية ومحاصرتهم لها ، فيضطرب المقوقس ويشاور قواده عما يفسح المجال امام ارمانوسه للقاء حبيبها ، ويهتم الكاتب بأبراز المواقف العاطفية بينها وبين حبيبها ، ويستعين المؤلف بالشعر الذى وضعه فاضل الصيدلى فى الحوار لتجسيم هذه العواطف واعطائها بجالا اكبر للاثارة .

ونعود فى الفصل الثالث الى مضارب المسلمين وهم يحاصرون الاسكندرية ويعرض لنا القادة العرب (حذيفة وقيس ومسيلمة والمقداد وعبد الله والزبير وشريك) ما دارت عليه المعارك وما ابداه العرب من شجاعة فادرة فى ميدان القتال ، والقائم القبض على ارمانوسه ورغبة القائد عمرو بأرسالها الى أبيها ، وارسال وفد من قبله الى المقوقس يعرض عليه شروط الصلح .

وتجري احداث الفصل الرابع والاخير - فى قصر المقوقس - وقد منى الجيش الرومانى بالهزيمة وانهارت عزائم قواده ، بعد أن رفضوا الشروط التى تقدم بها العرب وانهمزوا شر هزيمة فى معركتهم الأخيرة ويحاول اركاديوس ان يلتمشع الجيش ويعود للمقاتلة ثانية ولكن أرمومانوسه تتوسل اليه ان لا يفعل ، ولكن توسلاتها تذهب هباء . فتخرج معه لقتال المسلمين عندما يسمعون صوتهم مكبرين وقد استولوا على المدينة ، وبعد ان يستتب الامر المسلمين يعفوا القائد عمرو بن العاص عن الرومان ويكافئ الاقباط على مساندتهم للعرب وينصب (بنيامين) القبطي حاكماً على مدينة الاسكندرية (٦٨) .

(٦٨) على الزبيدي المسرحية العربية فى العراق : ان مسرحية فتح مصر-

اما مسرحيته الثانية (القادسية) ١٩٣٥ ، فقد دارت في نفس
الاطار العربي الاسلامي البطولي ، وموضوعها يستند على فتح سعد بن
أبي وقاص للمعراق ، واستعداد العرب لذلك الفتح بعد مقتل المثنى بن
حارثة الهيباني .

امامسرحية (فتح الشام) فهي الاخرى مستمدة من التاريخ الاسلامي
البطولي وقد اعتمد كاتبها على التاريخ وأخذ أحداثها منه وموضوعها فتح
بلاد الشام على يد خالد بن الوليد وما دار في اليرموك وكيف تنازل
عن قيادة الجيش الى عبيد الله بن الجراح بعد ان جاءته رسالة الخليفة
عمر بن الخطاب تطلب اليه ذلك . وما دار في حصار دمشق وفتح
العرب لها .

وقد عنيت مسرحيات يحيى ق العبد الواحد بالتاريخ عناية كبرى
حتى انها قصرت العمل المسرحي فيها على عملية الفتح والمؤلف يوضح عملية الفتح
بفساد الحال في البلاد المفتوحة وانقسام اهلها ومحاربتهم بعضهم لبعض وغير ذلك مما
يعرضه في كل مناسبة في فصول المسرحية ومشاهدنا ليرينا أثر الزحف
العربي على بلاد الروم في مسرحيتي (فتح مصر) و (فتح الشام)
وعلى بلاد فارس في مسرحية (القادسية) .

وقد وصف المؤلف عدة مشاهد واحداث عن فساد الروم والفرس
التي قدمت في الموصل عام ١٩٢٤ قد ضاع نصها فتعذر علينا انجاز موضوعها
وبيان خصائصها الفنية . ولعلها اعتمدت قصة الشاب القبطي الذي اعتدى
عليه ابن عمرو بن العاص فشكا ذلك الى عمر بن الخطاب فكان ماكان في أمر
الخليفة ان يصفخ الشاب القبطي ابن عمرو ابن العاص ويقتص لنفسه منه
الاقلام ١٩٦٦ ص ٤٣ .

واضطهادهم لغيرهم من عرب وأقباط في البلاد المفتوحة ، ثم عزم العرب على الفتح والقتال فمشاهد الغزو والقتال فالنصر .

وقد وفق الكاتب في تنسيق الحوادث وبسطها على رقعة مسرحياته بدقة ونظام يؤخر ويقدم ما شاء له منه ويعزل الحوادث الرئيسية عما كان يشوبها من الحوادث التافهة التي لم يكن لها فائدة ملحة في رسم الجو أو اتمام الصورة العامة للحوادث والشخصيات .

وقد كانت الحوادث تنساب انسياً طبيعياً وتتطور تطوراً متصلاً ، بما يثبت ان المؤلف قد ألم بأصول صناعته ، وعرف كيف يختار من أحداث التاريخ ما يلائم فنه ويخدم هدفه كما عرف أنه لا ضير عليه في أن يضيف الى التاريخ ما لا يتنافى مع منطقته وروحه كما لا يتنافى مع منطق الحياة . وفي الوقت نفسه يعينه على ان يخلق الحركة الدرامية في مسرحه وان يستخدم عنصر التشويق والمفاجأة ويوفر الصراع الداخلي والخارجي فيها على النحو بالغ المهارة والتوفيق .

«شيرين» وهو أن أمنح عرب الحيرة استقلالهم الذاتي الذي طلبوه منا غير مرة ونظروا لما أعيده فيك من الإخلاص للفرس ودواتهم عنيت على ان نتوجك ملكاً عليهم وأشيد بلاطك بالمال الكثير وامدك بخيرة أبطال الفرس لتقوم بهم دعائم مملكك .

قابوس : (لنفسه) العجب بعقل غيري من الأدنياء (لشيرين) اشكر احساساتك وعواطفك نحو العرب عامة ونحوي خاصة .

شيرين (لنفسها) صدق !! (لقابوس) ثم اعلم بأني بعد الفراغ من تتويج يزدجرد سأبلغ عنوانك الجديد - (ملك الحيرة) الى سفراء الدول وزعماء القبائل .

قابوس (لنفسه) وجادت بوصل حيث لا ينفع الوصل (لشيرين)
وعليه سأعمل بما تريدن .

شيرين (لنفسها) اغفل وانخدع (لقابوس) . . . أتكفى خمسمائة
ألف دينار لبث الدعاية وخمسون ألف دينار سنوياً لك .
قابوس (لنفسه) تكفى لخروجكم من العراق (لشيرين) اشكرك
تكفى .

شيرين (لنفسها) سأحصل على اضعافها من شعبك ياأحمق (لقابوس)
خذها اذن . .

قابوس : (لنفسه) سأصرفها على حربكم (لشيرين) سأشكرك
مدى الايام «(٦٩) .

اما اسلوب الحوار ووسائله الفنية والعقلية فقد كان متقناً قل أن
تقع على ما يشبهه او يدنو منه من اساليب الحوار في هذه الفترة ، وقد
كان طبعاً ليناً وفق المؤلف به الى تصوير الشعور الوطني (٧٠) .

(سعد : قاتل الله الدخلاء وأخزاهم فهم أساس ماينزل بالامم من
البلاء والشقاء ووالله لا تقربهم امة وتدخلهم في شؤونها الا ويحقيق
بها العذاب الاليم .

(قابوس) : . . وأمانى الشعوب لا تقف أمامها القوة ولا يحاول
دونها الظلم والعسف فيها هم الفرس يغلبون وهم الطغاة الذين ظلموا
النعمان وأمته .

(سعد) : صدقت يا قابوس القوة الغشوم لا تستطيع الوقوف

(٦٩) يحيى ق (القادسية) ٣٩ - ٤٠ .

(٧٠) يحيى ق (المصدر السابق) ٦٩ .

امام الحق الهضيم والشعوب المظلومة . لا تصبر على تحمل الذل والهوان
فتغضب وغضبها من غضب الله (٧١) كما أجاد في تصوير الانفعالات
العاطفية (٧٢) واستخدم الشعر لابراز هذه الانفعالات والمواطف (٧٣).

(أرمانوسه) ؛ من الباب ؟

أريكاديوس ؛ قائد قادة الهوى بزماء يطلب الاذن

هي ؛ ادخلوا بسلام

هي ؛ آه ربي من ذا ؟

هو ؛ كئيب

هي ؛ مرحبا بالحبيب

هو ؛ بل بالغلام

(٧١) فتح مصر (٢٨ - ٢٩ ، ٧٥ (القادسية) ١٠٨ - ١٠٩ .

(٧٢) في مسرحية (فتح مصر) وفي المواقف التالية (ارمانوسه وزوجها
من قسطنطين ملك ، أرمانوسه في الليل تخاطب محبوبها اريكاديوس ، زيارة
العاشق ريكاديوس لها خلصة عندما عاد حبيبها الى الحرب ، اريكاديوس بعد
خروجه من عند ارمانوسه ، بعد ان امضها فراق الحبيب ، ارمانوسه عندما
زارها ثانية واراد الرجوع الى الحرب وهي تمنعه باكية ، ارمانوسه بعد
خروج حبيبها من عندها ، اريكاديوس بعد ان سمع بأسر حبيبته ، المقوقس
بعد أسر ابنته ارمانوسه ، عمروابن العاص بعد فتحه لمصر وحضور بنيامين
القبطي بين يديه ص ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٣٠ ، ٣٥ - ٣٧ - ٣٩ - ٤٠ ، ٤١ -
٤٢ ، ٤٥ - ٤٧ ، ٤٨ - ٥٢ ، ٥٣ - ٥٤ ، ٥٥ - ٥٦ ، ٥٧ ، ٧٣ (القادسية) ٨ ،
١٠ ، ١٣ ، ١٤ - ١٥ ، ١٧ - ٢٣ ، ٢٤ ، ٤٥ ، ٧٣ ، ٨٣ ، ٩٥ .

(٧٣) (فتح مصر) ٣١ - ٣٢ ، ٣٥ - ٣٧ .

هي ؛ اريكاديوس

هو ؛ نعم ولكن جريحاً

هي ؛ آه ! أهلاً ومرحباً بحبيبي

وطيبي ومن هواه سقامي

يقظة ما اراه أم ذا منام

هو ؛ آه يقضي لكنها كمنام

هي ؛ كيف هذا ؟ رباه ! حتى فاني

هو ؛ لك عذر فيما تقولين لكن

أنه الحب سيد الحكم

فرط وجددي

غلبتني الاشواق حين دعاني

هي ؛ فيا له من مرام (٧٤)

وقد أوجد المؤلف بين الاحداث حبا ثانوياً كان له اثر في التطوير

مسرحياته الثلاث ، وهو حب ارمانوسه واريكاديوس في مسرحية

فتح مصر ، وحب شيرين وبير بام في مسرحيته القادسية

وقد بنى الكاتب مسرحياته على طريقة تعدد المناظر فينقلنا في بعض

الاحيان من منظر الى آخر دون تمهيد او حرص عل الاطار الزماني

او المكاني .

وقد احسن الكاتب في رسم الشخصوص في مسرحه رسماً دقيقاً ،

وحلل اخلاقها وعكس اضواءها وانفعالاتها عن طريق الحوار أو عن

طريق المونولوج الداخلي (٧٥) فظهرت الشخصية الانسانية بكل ابعادها

وعبرت التعبير الحر المنطلق عن خبيئة نفسها ومكنون عاطفتها ، وأبرز

الشخصية الانسانية الحية التي تتحرك وتنفعل وتقدم وتعجم وتتردد

بدوافع خفية او ظاهرة ولأسباب واضحة او مبهمه .

(٧٤) يحيى ق (فتح مصر) ، فاضل الصيدلى (هدية الاحرار) ١٩٧ - ١٩٨ .

(٧٥) فتح مصر ٣٧ - ٣٨ ، ٥٢ (القادسية) المشهد الثامن والتاسع .

ونأخذ على الكاتب انزلاقه في بعض المواقف الخطابية (٧٦) والمنولوجات الطويلة (٧٧) التي كانت تضعف من تأثير الحوادث وتلقي برشاش من الكلام الغث الفاتر على الجو الحماسي . كما نأخذ عليه اسلوبه التعليمي الواعظ (٧٨) في كثير من مواقف مسرحه (عمرو وحده ! . . .) . (يتفكر) كان في الامل ان يصل الامداد الذي طلبته من الخليفة امير المؤمنين قبل هذا اليوم وحالة دونه المقادير وكنا في أمان من خط الرجعة فقطع اوكد بأحاطة مياه فيضان النيل لنا من جوانبنا . . . لينحس العدو وانصاره ، فالعرب اهل الصبر والجلد لا يرجعون الى الوراء ولو أدى بهم الامر الى استنزاف دمهم الطاهر .

لا يمتطي المجد من لم يركب الخطر ولا ينال العلي من قدم الخذرا (٧٩) ورغم هذه الهفوات وملايساتها فأن اسلوب مسرحه يشفع بقوته ورشاقة حوارهِ وجميل شعرهِ .

(٧٦) فتح مصر : ٧ ، ٨ ، ١٥ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٨ ، ٣٦ .
 ٣٧ - ٥٢ - ٥٣ ، (القادسية) ١٢ - ١٨ ، ١٨ - ٢٠ ، ٢٢ - ٢٤ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٣ .
 ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ - ٩٥ - ٩٦ ، ٩٨ .

(٧٧) فتح مصر : ٣١ - ٣٣ ، ٥٢ - ٥٣ ، ٣٩ - ٤٠ ، ٣٦ - ٣٧ .
 (القادسية) ١٨ - ٢٠ ، ٢٢ - ٢٤ ، ٤٥ - ٤٦ ، ٥٢ - ٥٣ ، ٥٥ - ٥٦ ، ٣٩ - ١ .
 (٧٨) فتح مصر : ١١ - ١٢ ، ١٢ - ١٤ ، ٢٨ ، ٢٠ - ٢١ ، ٣٩ - ٤٠ ، ٤١ .
 ٤٢ ، ٥١ - ٥٢ .

(القادسية) ١٣ ، ٤٤ - ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٩ - ٦٠ - ٦٩ ، ٨٤ - ٨٥ ، ١٠٤ -
 ١٠٨ - ٩٨٩ .

(٧٩) فتح مصر : ٣٩ - ٤٠ .

وواضح من مطالعة مسرحياته ان المؤلف كانت لديه حاسة مسرحية دقيقة حيث احسن باهمية الاخراج ، وطريقة فهم المخرج للمسرحية ونفث الحياة فيها وابرازها في الاطار الصحيح الذي يقربها للمجمهور دون ان يخون النص أو يعيب به او يمحو طابعه الخاص . وهذه حاسة بالغة الأهمية لكل مؤلف مسرحي لأنه لا يكفي هذا المؤلف ان يتصور الاحداث والشخصيات وان يدون الحوار الذي تقتضيه طبيعة تلك الاحداث ، بل يجب ان يتصور ايضاً اطار تلك الاحداث الزماني والمكاني ، وان يحدد امام بصره كافة الابعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية لشخصياته في داخلها وخارجها .

ويبدو ان السلطات الرسمية قد ضاقت بنشاط دار التمثيل وبالروح القومية والوطنية العالية التي كانت تضطرم في نفوس اعضائه وتظهر واضحة في نشاطهم المسرحي ، فبادرت الى تجميد نشاطه عن طريق نقل اعضائه النشطين وكان معظمهم من المعلمين والموظفين الى المدن الاخرى البعيدة عن الموصل .

ولكن شباب الموصل سرعان ما اندفع لاقالة دار التمثيل من عثرتها ، فقام (عبد العزيز القصاب) عام ١٩٢٦ بتشكيل فرقة جديدة مثلت عدة مسرحيات منها (حرب البسوس) من تأليف محمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطي و (ابو عبد الله الصغير) ومسرحية (عنزة العبسي) من تأليف سليمان القرداحي (٨٠) .

واذا كانت هذه الحركة قد استفادت من الخبرات السابقة التي

(٨٠) انظر عبد المنعم الغلامي المصدر السابق ود . علي الزبيدي المصدر

السابق .

جاءتها من طريق نشاط المدارس المسيحية وعن طريق الشام وحلب
فلا ريب انها مهدت السبيل لقيام حركة مسرحية في بغداد ، عندما
انقل اليها كثير من الشباب الذين عملوا في هذا الحقل في الموصل
فضموا طاقاتهم وخبراتهم الى طاقات وجهود زملائهم البغداديين ، فمهدوا
السبيل لقيام فن جديد استطاع ان يجد لنفسه مكاناً واضحاً في تاريخ
ادبنا المعاصر (٨١) .

(٨١) على الزبيدي (المصدر السابق) . عبد المنعم الغلامي (المصدر السابق)

الفصل الثاني

المسرحية النثرية

المسرحية التاريخية

المسرحية التاريخية

المسرحية العامة

المسرحية التاريخية

سننتحدث في هذا الجزء من دراستنا للمسرحية النثرية عن المسرحية التاريخية ، التي اتجه اليها المسرحيون في العراق في الربع الاول من القرن العشرين ، فاستوحوا المواقف القومية التي تدعو الى الفخر والاعتزاز ، من التاريخ العربي ، والتي تثير في النفوس الحمية والأنفة كرد فعل لدعاة الاخذ بالحضارة الغربية .

وقد اخذت الحضارة العربية المتوارثة تبعث ماكان قد ضعف منها ، وقاومت الحضارة الغربية الوافدة ، ونشأ بينهما صراع عنيف ، انعكس على الحركة الادبية والثقافية ، فولد التيار التاريخي الذي دفع ادباؤنا الى البحث عن موضوعات تاريخية يبعثون فيها اجداد العرب والمسلمين وبطولاتهم ، ايجابوها بها دعاة الاخذ بالحضارة الغربية ، بما فيها من أمجاد وانتصار في كافة الميادين ، حتى رأينا رواد الفنون الادبية الوافدة اليانا من الغرب ، كفن المسرحية ، يختارون مضامين التاريخ ، لأسباب قومية وسياسية واجتماعية ، أشرنا اليها في الفصل الاول من هذا الباب . ومن هذه الاسباب طغيان المستعمرين ، وتأخر الشعوب العربية عامة عن موكب الحضارة الحديثة ، ورغبة الادباء في استنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالضياع الذي كان يملأ نفوس العرب في مختلف اقطارهم . والعودة الى الماضي في المسرحيات والقصص والآثار الفنية جملة قد يكون هرباً من الحاضر وانكاراً له واسترواحاً منه . والهرب من الحاضر نزعة رومانية الأصل يمس فيها الكتاب الواقع مساً خفيفاً

ليتجاوزوه فيغوص في احلام تتصل بماضي تاريخي . وقد تنصرف هذه النزعة رأساً الى الحلم بمستقبل مثالي ، تنال فيه الحقوق وتسيطر العدالة . وقد تكون العودة الى الماضي التاريخي في الادب والفن ذات طابع ايجابي بناء لا يقتصر على مجرد اثاره الماضي للاسترواح ، وذلك حين يلوذ الكاتب أو الشاعر بالماضي في حركة نفسية سوارية تعود على الواقع بالنقد والتقويم نشداناً لمستقبل متحرر .

ومن هذه الناحية تختص المسرحيات التاريخية بميزة تفوق بها الآثار الادبية الاخرى التي تقتصر على تصوير مستقبل حالم ، ذلك ان التاريخ يدعم الحاضر ويساعد على الاقتناع بما يثار فيه من قضايا . وتختلف المسرحيات التاريخية عن التاريخ في ان المؤرخ لا يتخيل ما يقول ولا يضيف من عنده أحداثاً ، ولكن قد تظهر اصالته في توجيه الاحداث وترتيبها ، في عرضها بحيث تجلو أسساً انسانية خاصة ، في حين يحق للكاتب أو الشاعر ان يقول ما يتخيل مستمداً من الواقع عناصر تخيله . للكاتب كذلك ان يملأ فجوات التاريخ او يؤوله فنياً ليعت نماذج انسانية من اطوائه .

ويمكننا ان نقسم المسرحيات التاريخية في العراق من هذه الناحية الى نوعين بارزين ، الاول اتجاهاً فني يتمثل في اختيار الكاتب لمسرحيته شخصيات تاريخية كانت حياتها من الحسب بحيث تتيح للمؤلف ان يحتاج منها ما يصح ان يكون مادة عمل فني . وفي هذه المسرحيات يدع الكاتب لنفسه ان يبتدع بعض الشخصيات الثانوية او الاحداث الصغيرة التي تلقي الضوء على موضوعه الاصلي . والثاني تسجيل يكتفى بتصوير الشخصيات التاريخية وسرد وقائع التاريخ كما هي .

ومن النوع الاول مسرحية (فتح عمورية) لعبد المجيد شوقي
و (فتح مصر) ليحيى ق العبد الواحد ، اللتين سبق الحديث عنهما
في الفصل الاول ، باعتبارهما اول مسرحيتين تاريخيتين عراقيتين حيث
مثلتا في الموصل الأولى عام ١٩٢١ والثانية عام ١٩٢٤ .

ومن هذا النوع كذلك مسرحية (غفران الأمير) لحنا رحمانى التى
ظهرت عام ١٩٢٧ ، ومسرحيات سليمان صائغ (مشاهد الفضيلة)
التي ظهرت عام ١٩٣١ ، و (الزباء) التي ظهرت عام ١٩٣٣ ، و (الامير
الحمداني) التي ظهرت عام ١٩٢٧ ، و (يمامة نينوى) التي مثلت
على مسرح الاعدادية الشرقية في الموصل عام ١٩٤٨ ، وكذلك مسرحية
(شهامة العرب) لنسيم طول التي ظهرت عام ١٩٣٨ ومسرحية الطوفان
لعادل كاظم التي مثلت في بغداد عام ١٩٦٦ .

وقد جرت حوادث مسرحية (غفران الأمير) ، لحنا رحمانى ، في
الحيرة عام ٤٩١ م ، عندما غلب ملك الحيرة (الأسود بن المنذر)
الفساسنة ، وأسر (النعمان) ملك غسان وأمرأه . وقد حرص (ابو
أذينة) - ابن عم الاسود (الملك على قتلهم انتقاماً لاخته الذي قتله
النعمان . ولم يلتزم المؤلف بالنصوص التاريخية بل غير فيها بما يناسب
الفن المسرحي حيث قال في مقدمة المسرحية « وقد اضيفت الى الحادث
الاصلي بعض المرويات تحسينا للرواية دون ان تخرج به عن حدود
الامكان وان لم تذكرها الكتبة من ذلك حيل استنبطها ابو اذينة لقتل
النعمان وفرض ابن النعمان يخلفه بعده عند الاسود ثم يغفر لقاتل
ابيه عند قبره ، ثم اننا اعتمدنا على ما للمؤلف من الحقوق على تقديم
وتأخير ازمنة اشخاصه ادرجنا في الرواية دوراً للشاعر الشهير النابغة
الذبياني . وقد كان له علاقات مع ملوك غسان اذ التجأ اليهم يوم

نقم عليه كسرى ملك العجم . ويتخلل الرواية كثير من الشعر الجاهلي القديم وشيء من الشعر الحديث تصرفنا ببعض أبياتهما وفقاً لمواقف الرواية .

والمسرحية مقسمة الى اربعة فصول ومشاهد ، كما هو الحال في مسرحيتي (فتح عمورية ، وفتح مصر) اللتين سبقتناهما في ظهور . ولا يستغرق زمن عرضها اكثر من ثلاث ساعات ومناظرها قليلة لا تتغير ، وهي منسجمة لذلك مع امكانيتي الزمان والمكان .

وقد بسط حنا رحمانى العقدة شأن الكلاسيكيين ، وعمد الى تصفية الحوادث من الحشو والشوائب ، ومن كل مامن شأنه ان يضعف وحدة التأثير فيها ، معتمداً على القص والاخبار متجنباً تصوير الحوادث بصورة مباشرة ومن ذلك ان الشخصيات تحدثنا عن المعركة الدائرة بين الغساسنة والمناذرة ، ويحدثنا « ابو اذينة » عن مؤامراته لقتل ملك الغساسنة ويحدثنا (ابو اذينة) و (نمير) ابن الملك الاسود عن اسر ملك حمير له . وقد عرفنا من حوار الشخصيات ان ملك المناذرة قد قتل (النعمان) ملك الغساسنة انتقاماً منه لاعتقاده بأن ولده نمير قد قتل من قبل (تبع) ملك حمير كما أخبره أبو اذينة .

وقد حافظ المؤلف على الجسد والصرامة في تصوير الحوادث نحو النهاية ، واتخذ الحوار عنده سمة الجذ الرفيع طوال المسرحية :

« ثعلبة ؛ اهكذا يقعد النعمان على حجر بعد ان كان العرش مقره ؟

النعمان ؛ من انت يا اخا العرب ؟ .

ثعلبة ؛ أنسيني النعمان ؟ .

النعمان ؛ وكيف يعرفك وقد حجبك وجهك باللثام ؟ .

ثعلبة : يرفع اللثام - اذكر ثعلبة ابا اذينة .

النعمان : بل ثعلبا أبا براقش .

ثعلبة : يشتمني النعمان كأنه بعد في قصره وعلى دست ملكه كما فعل

يوم جئته ناصحاً فرفض نصحي وطرمني .

النعمان ! النعمان لا يتقلب مع صروف الدهر فالايام لا تغره ان اقبلت

ولا تنكبه ان ادبرت كسر النعمان ، لكن عزمه لم يكسر (. . .) .

ثعلبة : بتهكم - تفاخر وتباه . هذا كله قد عبر . نحن ابناء اليوم

واليوم انت اسيرنا وفي قبضتنا .

النعمان : كلامك هذا يوغر والله صدرى غيظاً . ايقهر النعمان

ويعيره بذلك صعلوك . لو لم تكن خسيس النفس وضيع المهمة لما

بخست حقوق من خاذه الدهر فيا لك من نذل لثيم (١) .

وقد زحم الكاتب مسرحيته بالحوادث التي تثير حزن المشاهد كما

رأينا من هذا المقطع ، ولكنه انهاها نهاية سارة ، حيث عفا جليل

بن النعمان ملك الغساسنة عن الاسود ملك المناذرة لقتله والده ظلماً

وعدواناً ، كما عفا الاسود عن ابي اذينة الذي كان السبب في قتل

الاسود للنعمان . وكان هذا انتصاراً من المؤلف للمتعاليم المسيحية باعتباره

رجل دين يسعى الى نشر دينه بين الناس .

« جليل : يحول نظره على ثعلبة ثم يقول بحيرة - عدد آل غسان -

لا لا اقدر . اين شهامة العرب ؟ اين شرفهم ؟ لن انسى تعاليم رسول

غسان واسقفنا الجليل موسى مبشر العرب الذي عرض علينا مثال السيد

المسيح وحرصنا على ان نغفر لاعدائنا فلك يا ثعلبة ما ناله الاسود وابنه

اني اصفح عنك كما صفح الغادي عن اعدائه .

(١) حنا رحمانى (غفران الامير) ص ١٤ - ١٥ .

ثعلبة : (ينهض بفرح) الآن اقتل بفرح ان شاء الاسود .
الاسود : نعم ان العدل يطلب ان يقتل القاتل ايها السيف خذ
فيما كنت فيه .

جليل : مكانك ايها السيف (الاسود) ايها الملك منحتك ما طلبت
فامنحنى راس ثعلبة .

الاسود : لاحول ولا قوة والله لو طلبه أبتى لما اعطيته ، هو لك
يا جليل .

جليل : (يأخذ ثعلبة بيده) اذهب فأنت حر لوجه الله .
ورثنا المجد من آباء صدق ونورثه اذا متنا بنينا « (٢)
وقد استخدم الكاتب لغة فصيحة مسبوكة كما لاحظنا في النموذجين
السابقين ، وامتاز حواراه بالخفة والتركيز وحسن التوزيع وبجانبه الاطالة
والاستطراد في الحوار الفردي : (المنولوج خاصة) ، وقد وزع الحوار
بين المونولوج والحديث العادي توزيعاً جيداً جميلاً :
« تبع : على حده . لقد حضيت بالمرام .

ثعلبة : وانت من تكون وما وراءك ؟
تبع : اعرابي من بطن البادية .
ثعلبة : على حده - كذبت (له) وهل لك من حاجة تريد
قضاءها ؟

تبع : لاحاجة لي انما كنت مسافراً فنغد زادى فدخلت القصر
مطالباً بسنة الضيافة .

ثعلبية : - على حده - كذبت - له - وما خدمت نار لنا دون طارق ولا ذمنا في النازلين نزيل .

تبع : - على حده - ياله من رجل كريم - له - هؤلاء الغساسنة في اى حال هم (٣) »

وقد استخدم حنا رحمانى الشعر لصبغ المأساة بالصبغة البلاغية التى تلائم العصر ، وتتفق وروح المأساة ، وتضفي عليها غلالة من الجد والرصانة والجزالة ، حين تسمو بها الى المستوى الجدى النبيل الذى ترتفع اليه الحوادث والشخصيات .

وقد اصطنع المؤلف شخصية النابغة الذبياني لهذا الغرض ، كما اورد قصيدة ابي اذينة الشهيرة :

« وما كل يوم ينال المرء ما طلبا ولا يسوغه المقدار ما وهبا »
ولم يدع شخصية من شخصياته الرئيسية الا وجهها تقول الشعر ، ولا تخلو من الشعر الا صفحات قليلة في مسرحيته .

ويبدع الكاتب في احياء الشخصيات والباسها اثواب الحياة ، فيتدسس الى عواطفها واهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا امامنا على المسرح . وهو يبرز الحوادث والاشخاص ابرازاً موضوعياً ، يرسم لها الصور كما تترأى في الحياة ، ويتركها تسلك وتعاور على سجيتها وطبيعتها تبعاً لفهمه لها منذ البداية ، دون ان يفسدها بتدخله في افعالها واقوالها فيفقدنا وحدتها الحية وشخصيتها التامة الكاملة ، اذا استثنينا من نهاية المسرحية . فثعلبية مثلاً يدبر المكائد من بداية المسرحية وحتى يقع في شر اعماله في نهايتها اشفاء لغله ، وانتقاماً من النعمان ملك

الغساسنة لقتله اخاه . ويدفع الحذر الملك الأسود الى قتل النعمان خشية منه وانتقاماً ، لاعتقاده بأن ولده (نمير) قتله (تبع) ملك حمير صديق الغساسنة . ثم يكاد الندم يذهب بعقله بعد اكتشافه خطأ فعله ، كما يدفع نكران الذات (نميرا) بن ملك المناذرة للمتضحية بنفسه من اجل انقاذ صديقه (جليل) ووالده النعمان ملك الغساسنة .

وقد حافظ المؤلف على الصفات النبيلة التي انطبعت بها شخصياته الرئيسية عدا شخصية ثعلبة . حتى في اشد المواقف عصراً وفي اعظمها تأثيراً على النفس فلم يضعف جليل بعد مقتل والده النعمان ، ولم يتغير نمير على صديقه الاسير جليل ، بعد ان افصح هذا الاخير من عدائه له بسبب موقف ابيه المتعنت من الاسرى . واستطاع الكاتب ان يوجد عنصر التشويق من تصادم هذه الشخصيات المختلفة في طراز التفكير والاخلاق ، كما استطاع ان يجتذب انتباه القارئ من بداية المسرحية وحتى نهايتها بخلقه الصراع القوي بين الشر المتمثل في شخصية (ثعلبة) والصلابة والخير المتمثلين في شخصية (النعمان وولده جليل) من ناحية والمتضحية والاخلاص المتمثلين في شخصيتي (نمير وتبع) والتردد والحذر المتمثلين في شخصية (الأسود) .



ومن ابرز كتاب هذا الاتجاه في العراق واكثرهم انتاجاً (سليمان صائغ) ١٨٨٦ - ١٩٦٥ - ، الذي كان من المولعين بالادب المسرحي .

ولعل معرفته اللغتين الانكليزية والفرنسية . واطلاعه على آدابهما ، كانت في طبيعة العوامل التي زودته بخبرة مسرحية حتى صار واحداً من رواد التأليف المسرحي في تاريخنا الحديث .

وقد نشر سليمان صائغ في مجلة (النجم) التي كان يرأس تحريرها في الموصل ، حلقات متسلسلة من مسرحياته بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٨ . ثم طبع ثلاثاً من هذه المسرحيات هي : مشاهد الفضيلة ، والزباء ، والامير الحمداني ، اما مسرحية يمامة نينوى ، فلم يكتب لها الظهور الا على خشبة المسرح والى جانب التأليف المسرحي شارك المؤلف في الترجمة للمسرح بترجمته لمسرحية (هوراس) للكاتب الفرنسي (بير كورتيه) وتختص مسرحيات الصائغ مثل سائر مسرحيات هذا الانجاء في العراق بتصويرها لفواجع العظماء ومصائبهم ، كما ساء يوسف الصديق كما في مسرحية (مشاهد الفضيلة) والمصير المؤلم (للزباء) ملكة تدمر ، ومأساة . « ناصر الدولة » ، الامير الحمداني الذي تأمر عليه اولاده ، والنهاية المؤلمة لشميرام - سميراميس - ملكة آشور ، التي قتلت نفسها بعد ان دس السم لزوجها ظناً منها انه يخونها . وجاء اهتمام الكاتب بالرجال العظام في مآسيه لأن حياتهم واخلاقهم توفر الجو لاندلاع الاهواء الكبرى ، وبالتالي للعمل المسرحي الجيد . وعمله المسرحي اخلاقي يترك اثره في النفوس تنفعل به وتظهر من اهوائها ، حيث يغفر يوسف لاختوته في (مشاهد الفضيلة) ، وتموت الزباء « مسيحية على ما يؤكد بالادله الراهنة الكردينال بارونيوس المؤرخ الكنسي الشهير » (٤) . وينقذ حمدان والده ناصر الدولة وخادمه

(٤) سليمان الصائغ « الزباء » ص ٧ .

الامين (حنانا) في مسرحيته (الامير الحمـدانى) ، وتقتل سمير لميس
نفسها عقاباً لها وتكفيرا عما جنته يداها فوق جثة زوجها وحبيبها بعد
اكتشافها للحقيقة من ان زوجها الذي سقته السم لم يخنها مع
(تيمور) .

وقد انخاف السائغ القيم الاخلاقية المستوحاة من تاريخ العرب
وعاداتهم في العصور التي فيها احداث مسرحياته الى جانب مثل اخلاقية
استمدتها من عصره ، فيصور لنا في مسرحية (مشاهد الفضيلة) الابهاء
والشرف والفضيلة في شخصية يوسف :

« يوسف زمعروضاً عن زليخة - اذهبي لشأنك ايتها المرأة ولا تلبثي
ها هنا لا اطلب الانتقام لان الاهي ، إله رحمة وليس الاله نقمة .
زليخة ! الانتصار للفضيلة ولا انتصار للزليخة الا وقتاً قصيراً ..
ما اتعس المرأة الشريفة التي تذل ذلي . وما اشقى الظالم الصائر
مظلوماً بظلمه والواقع في حفرة احتفرها للمستقيمين » (٥)

وبذلك توفرت لدى الكاتب مجالات واسعة خصبة للدراسة الفنية
في الموضوع والخلق والشخصيات والتحليل . ولم يستسلم للمدة ذكر احداث
تاريخية ، او وصف مناظر او لوحات تضاف الى الحدث المسرحي ،
ولا تصور لونا من الصراع فيه . وذلك لأنه وضع نصب عينيه
اكتشاف عالم خاص ، اكتشافاً تدريجياً من خلال الاحداث والشخصيات ،
واضاف الى التاريخ شخصيات وأحداثاً ودلالات ، مثل خلقه لشخصية
« فولوك » في مسرحية « يمامة نينوى » ، وخلقه الحرب بين « آشور »
ومملكة بكتريانا لخلق احداث دامية ، حيث يسير فولوك بجيوشه أخذاً

معه شميراما متنكرة بزي الجنود ، وتتعرف عند اسوار بكتريانا المحاصرة بالملك « نينيب » ثم تقوم بعمل بطولى يؤدي الى افتتاح المدينة . ويحبها الملك نينيب ويحاول فولوك ابعادها عن الملك عنوة بعد ان قتل حبيبها وتسبب في موت والدها بالتبني وتثور ثائرة فولوك وينتهي به الامر الى الانتحار ، فتتزوج شميراما من نينيب ويجعلها ملكة اشور-بينما يروي لنا التاريخ ان الملك احبها عندما رآها ترعى الغنم قرب النهر. وهكذا طور المؤلف الشخصيات التاريخية وخلق لها مواقف تكشف عن نوازعها النفسية ، بسبب احكام الصراع بين شخصيات مسرحياته (٥) ويقوم هذا الصراع بين شخصيات تربطها صلة الرحم مثل الصراع بين يوسف واخوته في (مشاهد الفضيلة) ، وبين ناصر الدولة الحمداني وولديه ابي تغلب وابي البركات في مسرحية (الامير الحمداني) وبين سميراميس وزوجها الملك (نينيب) في مسرحية (يمامة نينوى) التي تشبه مأساتها مأساة عطيل شكسبير ، فقد راح بطلاهما ضحية الغيرة الهوجاء والتهور المميت . وقد يقوم الصراع بسبب الانتقام والاخذ بالثأر كما في مسرحية « الزباء » وهذا مقطع من المسرحية يوضح ذلك : « عائدة : (تدخل) مالى ارى سيدتي كاسفة البال كثيرة البلبال ؟ الزباء : آه يا عائدة ان الافكار تزعجني واني اخشى خطراً ، لم أنم هذه الليلة ، رغماً عن رقة الهواء وصوت خرير مياه الفرات المتلاطمة وعلى اسوار مقصورتى وتلاؤ تلك النجوم الزاهية فى القبة الزرقاء .. قضيت ليلتى وخيال ذاك القضاءي التعيس مازال ماثلاً نصب عيني ..

(٥) انظر على الزبيدى (المسرحية العربية فى العراق) بجملة الاقلام

عام ١٩٦٦ .

القدر باسم الحب يرعني .

عائدة ؛ لا ارى ياسيدي محلا للقلق والخوف بعد ما نلت مرامك
وانتقمتم لأبيك فلمو لم تعمدي الى هذه الحيلة لما نلت مأرباً من خصمك
فالיום قري عينا وانعمى بالآ فقد قتل جذيمة وعمرو بن عدى وقد
صفوا الجو لك .

الزباء ؛ ماذا تقولين ؟ قتل عمرو اتقدين ان تؤكدي لي ذلك ؟ .
عائدة : لا حاجة الى التأكيد ياسيدي فأنت عالمة جيداً بما حدث
له مع اللصوص .

الزباء ؛ خاب فالك ؛ بلغني عن ثقات ان عمرو نجا من القتل وقد
سمعت جذيمة يندبه في مصرعه ويدعوه الى الاخذ بثأره . . . وما زلت اذكر
ما قاله لي احد العراقيين يأتي الموت قتيله بيد كبير من بني الحنظلي
يحدثني يا عائدة ان عمرو سيحتال علي ويقتلني قتلة شنيعة كما قتلت
خاله « (٦) » .

وقد غلبت على مسرحيات الصائغ ، النزعة العربية التاريخية ، فقد
استوحى موضوع مسرحية « الزباء » ومسرحيه « الأمير الحمداني » من
التاريخ العربي قبل الاسلام وبعده ، كما استوحى موضوع (مشاهد
الفضيلة) من القصص الديني ، أما « يمامة نينوى » فقد اقتبس
موضوعها من التاريخ العراقي القديم . وقد اختار فترات التاريخ
بحيث تشف عن حاضر عصره ، فمن ثنايا الماضي يصور بعض جوانب
الحاضر ، ليعت من ذلك الماضي مسائل وآراء لها سلطان الماضي في

تتابع الحدث ولها صبغة الحاضر في جلاء القيم الانسانية او الدعوة للتغيير ، وهو يلبس الماضي لباس الحاضر ، ولكن بطريقة تشف فيها الأحداث التاريخية عن مسائل الواقع المعاصر ، فلا يسترسل المؤلف في خواطر غنائية او خطابيه او في هجاء او نصائح مباشرة . فهو عند ما يصور لنا مظاهر الحياة في الموصل في عهد الدولة الحمدانية . ويصور الدسائس والمؤامرات التي تحاك في قصور الامراء ، والحقد الدفين بين أفراد الاسرة الحاكمة ، أنما يصور واقع الحياة السياسية في العراق عند صدور المسرحية عام ١٩٣٧ حيث كان الصراع على اشده بين الملك غازي ورجال بكر صديقي الذين كانوا يحكمون العراق آنذاك دون التقيد بأوامر الملك . (ابو البركات : ولكن لا تنسى يا ابا تغلب ان اهل الموصل متصفين بالشهامة ويخلصون لأمرهم فهل تظنهم يسكتون عنا اذا احسوا بهذا الظلم والغدر الفاحش .

زينب : دع ترتيب ذلك علي فان الأمل كما تعرف ثقة تامة في بناء على قرب منزلي من الأمير ومن السهل جداً اقناعهم بمرض الأمير وعدم تمكنه من مقابلتهم حتى تبرد محبته من القلوب وينسوه رويداً رويداً . ابو البركات ! وكيف تهدأ قلوبنا من هذه الخيانة وكيف نرضى لأبينا ان يموت هذه الميثة القبيحة ؟ .

زينب : انك حديث العهد في السياسة يا ابا البركات اتظن من السهل ان تنال مناصب الامارة ؟ اتظن الذين سلفوك في منصب الامارة الحمدانية لم يستعملوا الخيانة والغدر وكنت صغيراً لما مد والدك يده على عمه ابي العلاء سعيد وقتله قتلة شنعاء وهذا ابن عمك قد قتل ابي

الذي قام بانقلاب في العراق عام ١٩٣٦ ثم قتل على يد رجال الجيش في اواخر عام ١٩٣٧

فراس امير الشعراء الحمداني ابن عم أبيك لما رآه يحاول الاستيلاء على حمص . ونحن نسمع كل يوم الخليفة يقتله ابنه ليستولي على الخلافة ، والسلطان يقتله ابنه ليستولي على السلطنة والأمير يقتله ابنه ليستولي على الامارة ، وقد أصبحت الدولة العباسية مسرحاً تجري عليه الفضائح وكلها في دور الخلافة ودور الامارات فلا تكن طفلاً وتترك طير السعد ان يطير من يدك ولا اظن والدك يتأخر عن دعوة حمدان ليقلمدة الامارة كلها » (٧) .

كما البس المؤلف شخصياته أثواب الحياة ، وتغلغل في عواطفها ، واهوائها وبواعث سلوكها ، بحيث احياها امامنا على المسرح ، وبذلك التقى عنده التاريخ والفن فلم ينقص احدهما الآخر وانما كمله بطبيعته .

وقد اختار الصائغ لمسرحياته ابطالا يتسمون بالجرأة والشجاعة مثل يوسف في مسرحية (مشاهد الفضيلة) ، والزباء في المسرحية التي تحمل هذا الاسم ، وحمدان في مسرحية (الامير الحمداني) ، وسمير اميس في مسرحية (يمامة نينوى) ، كما اختار لقطات هامة في سيرتهم يمتزج فيها الواقع التاريخي بمحن واعاصير تجتاح حياتهم الاجتماعية والسياسية . ومن خلال صراع هذه الشخصيات والاحداث والاعداء تعمم المسرحية بالحركة وتنبض بالحياة . وقد حافظ الكاتب على جلال هذه الشخصيات ، فيصورها في صور ابطال شجعان كرام النفوس ، حيث يعفو يوسف عن اخوته ويغدق عليهم العطاء وتنتحر سمير اميس عندما تكتشف خطأها ، وتحافظ الزباء على جلالها وهي قيد الاسر .

فهم يحافظون على صفاتهم النبيلة حتى في اشد المواقف عسراً وفي أعظمها
تأثيراً على النفس واغراء بالتقلب والتغير ، فلم تضعف الزباء
بعد ان اسرها الرومان ، ولم يتعمال يوسف بعد ان اصبح مستشاراً
لفرعون ، ويفخر الامير الحمداني لولده الذي تأمر عليه « الامير !
يا ابا تغلب يا ابني . اصبحت انفاسي معدودة في الحياة . انظر آثار
دموعي على وجهي المغضن . . وعما قريب سيضمني القبر وفي نفسي ألم
دائم لمغادرتي الحياة الشقية بل لمفارقة اياها واولادي تفرقهم المطامع
والاحزاب . . ابا تغلب الا تريد ان تلين ؟ ابا تغلب الا تشفق على
ابيك ؟ ابا تغلب دعني اسير الى القبر ونفسي مستكنة مستريحة
لتباركك ، آه اولادي ابو تغلب ! باكياً . اننا نستحق القصاص على
اساءتنا السماء تلعننا والارض تنبذنا .

الأمير: بل اغفر لك ، نعم اغفر من كل قلبي ، ونفسي تباركك ،
آه ولدي . عيشاً لأبيكما الذي سيفارق الحياة بعد قليل . . . (٨)
وقد قسم الصائغ مسرحياته الى فصول وشاهد وتقع ثلاث مسرحيات
منها في خمسة فصول وهي (مشاهد الفضيلة ، الزباء ، يمامة نينوى) ،
أما مسرحية الامير الحمداني فتقع في ثلاثة فصول كبيرة . وقد بنى الكاتب
مسرحيته الاولى (مشاهد الفضيلة) على تعدد المناظر فكان المنظر يبدو وكأنه فصل
قائم بذاته ، والتنسيق الفني الخارجي للمشاهد والفصول ضعيف مضطرب
فالاحداث تتوالى دون ان يحسب المؤلف حساب التطور الزمني . والوقائع
تتقارب في موضوعها من المسرحية بينما هي في حقيقتها الزمانية او المكانية
متنافرة متباعدة ولم ينجح المؤلف في اشاعة الحياة في الجو التاريخي

بل اكتفى بإيراد الحوادث كما هي . وكذلك لم يحاول احياء الشخصيات وتقديمها لما على انها شخصيات انسانية حية لأسماء تاريخية مندثرة . وقد تقدم الكاتب الى مادته كما يتقدم العالم ما بين يديه من المصادر والنصوص . فلم يعيث بها ولم يقدم ولم يؤخر ولم يبح لنفسه حرية الاختراع ولم يطلق لخياله العنان . وهو في هذا متقيد بالتقاليد الدينية التي شاعت في مثل هذه المسرحيات في القرون الوسطى وورثتها الكنيسة بعد ذلك واصبحت جزءاً من تراثها الذي ينبغي لها ان تقدسه وتحافظ عليه .

وقد كانت المسرحية تنضح بالجد والوقار فلم يخرج فيها قلم الكاتب عن الجادة التي التزمها الكتاب المسرحيون الدينيون الذين سبقوه في العصور الوسطى ، ولا سيما في تلك الفترة التي كانت فيها هذه المسرحيات خاضعة لاشراف الكنيسة قبل ان تخرج الى الاسواق والمسارح العامة . وقد حرص الكاتب على الاستشهاد بآيات من الكتاب المقدس امعاناً في التزام الاصل ورغبة في ابراز العظة الدينية واضحة مشرقة . وكان الكاتب بارعاً في ادارة الحركة المسرحية وفي تنسيق المشاهد والفصول وفي تطور الحوادث والازمات . وقد اعتمد في ذلك على بعض الوسائل المسرحية المعروفة كالمفاجآت والانقلابات . فكان يوسف على علم بأسرار الحوادث وما يترتب عليها من نتائج بينما كان الممثلون الذين حوله يجهلون ذلك تمام الجهل . ووفق في تصوير الصراع الذي كان يشتجر في نفس يوسف ، وفي نفس أخيه شمعون ، كما كان بارعاً في تصوير حيرة يوسف في موقفه من اخوته ومن الذين حوله ، ذلك الموقف الذي حافظ عليه من اول المسرحية حتى نهايتها ، وهو يتقلب على نيران القلق

والتردد والشك .

والحوار في المسرحية سلس لا يشغله السجع المتكلف ولا الصور
البيانية المصطنعة وقد اضطر المؤلف الى ادخال بعض المواقف الغنائية
التي تساعد على تصوير الجو ، وتعبر عن الانفعالات ، كما نشر في بعض
الابيات الشعرية التي جاءت في مناسباتها .

ثم ظهرت مسرحية (الزباء) عام ١٩٣٣ ، والمرجح انها ألقت قبل
عام ١٩٣٠ ، لانها مثلت مرتين في الموصل على مسرح مدرسة (شمعون
الصفا) ، كما قام بتمثيلها جماعة من شبان الطائفة الكلدانية في
مشق قبل طبعها . وقد صدر المؤلف المسرحية بمقدمة تاريخية تناول
فيها قصة الزباء كما اوردتها المصادر العربية والاجنبية ، قال فيها
« نوطى هذه الرواية بمقدمة تاريخية نسرد فيها الآراء المتضاربة في
الزباء او زينب ملكة تدمر على ان الاختلاف بين بين مارواه فيها مؤرخو
العرب القدماء وبين ما يستقيمه المحققون العصريون من اثار تدمر
الشهيرة . . الخ » ثم قال في المقدمة نفسها « وقد آثرنا اختيار
الآراء العربية أساساً لروايتنا التمثيلية رغبة في وقائعها الغريبة . (٩)
والمسرحية مأساة تاريخية تمتاز بموضوعها المؤثر وحوادثها المثيرة
وحسن بنائها من الناحية الدرامية وتوالى الحركة وقلة السرد وطلاوة
الاسلوب والحوار الفردي (المنولوج) (١٠) . وقد توالى الاحداث فيها
بانسجام وتواتر الى ان انتهت بفجعية مزدوجة تمثلت في مقتل حذيفة
اولا ثم في انتحار الزباء قبل الشروع في قتلها ثانياً » .

وتجري أحداث مسرحيته الثالثة (الامير الحمداني) في القرن
الرابع الهجري وقد دارت حول المشكلات التي كان يعانيها ناصر الدولة

مؤسس الدولة الحمدانية في الموصل والجزيرة وحلب بعد وفاة أخيه سيف الدولة ، وتعرض الحمدانيون في الموصل للمؤامرات والدسائس التي دبرها ابن رائق لحساب البويهيين في بغداد بالتعاون مع جند الديلم ، ثم نزاع أبناء ناصر الدولة عندما هزم واضعفته متاعب الشيخوخة (١١) وقد توزعت أحداثها في ثلاثة فصول أو أقسام كما سماها المؤلف وانقسم كل فصل الى عدد كبير من المشاهد فاحتوى الفصل الاول على ثمانية عشر مشهداً والفصل الثاني على ثلاثة عشر مشهداً ، والفصل الثالث على ثمانية مشاهد . وقد ساعد تعدد هذه المشاهد وتنوعها على بث الحركة والحياة فتوالى الاحداث ، وتعددت أزمنة حدوثها وأماكنها وارتبطت ببعضها بآتيان واضح . وقد ادخل المؤلف عليها عدداً من المشاهد الثانوية دون الابتعاد عن الموضوع الاساسي ، وادخل الفكاهة الخفيفة في بعض المشاهد . وقد أجاد المؤلف تصوير الشخصيات فأعطى لكل شخصية طابعها الخاص وصفاتها وخلاتقها التي تميزها عن الشخصية الاخرى فكان من الطبيعي ان يولد احتكام هذه الشخصيات واصطدام نوازعها ازمة تشير الاهتمام وتمدد الاحداث بالحياة والنشاط .

اما مسرحية الاخيرة (يمامة نينوى) فقد جرت حوادثها في العاصمة الآشورية (نينوى) في عهد الملك (نينيب) بنحو الف سنة قبل الميلاد والمسرحية من النوع التراجيدي كما تدل حوادثها الخطيرة وقتل بعض شخصياتها ونهاية بطلتها الفاجقة وخلوها من اية نبرة من نبرات الهزل وبتلتها (شميراما) او (سميراميس) وهي ملكة آشور التي خلعت التاريخ اسمها وتناولتها القصص والاساطير الشعبية وابرز شخصياتها

(١١) انظر على الزبيدي (المصدر السابق)

(فولوك) قائد جيوش آشور ومغتصب شميراما ، و (سيماس) الشيخ الحكيم الذى ربه شميراما و (نينيب) ملك آشور وزوج شميراما . و (خليا) راعي الغنم وحبيب شميراما ، وحبيبها قبل ان يقتله (فولوك) ، (فروداك) ضابط الحرس الآشوري . ويدور موضوع المسرحية حول المتاعب التي تتعرض لها فتاة جميلة ومملكة محبوبة ، وما يولده الصراع للاستحواذ على جسدها وقلبها ، وما تحوكه الدسائس حولها من خيانة وغدر واثارة للغرائز الشريرة في نفس المرأة .

ونحن نذهب الى ان مسرحية (الامير الحمداني) افضل مسرحيات الصائغ فهي تمتاز بالتركيز على الاحداث والشخصيات « الامير ناصر الدولة ، وأولاده : حمدان ، ابو تغلب ، ابو البركات ، جميلة ، وزوجته ، زينب ، وخادمه حنانا » ومحاولتها الحصول على الامارة منه والكيد له ولوالدهما الامير الشيخ .

كما تمتاز هذه المسرحية بخفة الحوار واقتضابه وحسن توزيعه ومجانبته الاطالة والاستطراد . كما لاحظنا في النماذج التي اوردناها في مجالات عدة . وهى اشبه بالمسرحيات الكلاسية الأوروبية من حيث نظرتها الى المسرح والمسرحية كميدان للتأكيد على العواطف الكريمة والاخلاق الحميدة . واذا كان هذا الانجاء قد اكسبها نوعا من التأثير واجتذاب الجماهير فهو نفسه قد جلب اليها هذا الضعف او هذه المغالاة في الوعظ والارشاد وتكديس النصائح والعظات في الحوار احيانا . وقد يطول الحوار ويمل نتيجة لذلك ، مما يضعف الحركة في المسرحية « حنانا : شؤم أيها المساء واذا ما احتجبت شمسك وراء ستار الافق الله يعلم ما سيجري في هذا القصر من الفضائح الخطر يتجسم وقد

عرفت أن زينب المرأة الخائنة ستأتي الى مجلس الامير لتنجز المكيدة وتسلم زوجها الى القتلة . هنيئاً للعالم من المرأة وتعمساً للعالم من المرأة هي بشر الخير وهي نذير الشر . المرأة منبت العالم وتربته وهي الشجرة النابتة منها فان زكى منبت الشجرة وطابت تربتها انضجت ثماراً شبيهة وان ساء منبتها وبخست تربتها ألقت على ارض اللعنة ثماراً سامة . الله الله من المرأة اذا ساءت فقد ساء العالم وانفرط عقد نظامه وتغشى من تنفسها وباء الخراب وجراثيم الدمار » (١٠) . ولا جدال في انه اذا كان لابد من النصح والارشاد فيجب ان يأتي عن طريق الاحداث ، وان يستتر في المسرحية استتاراً لا يحس به . وكثيراً ما يؤدي الاهتمام الزائد بالوعظ ، الى ارباك الشخصيات المسرحية ، فقد كانت شخصية الامير (ناصر الدولة) اشبه بالشخصيات المسيحية ، وكان المؤلف اراد ان يجعل من هذا الامير نموذجاً يضع على لسانه التعاليم المسيحية ، كالتسامح والعفو ، وتحمل الالم في سبيل الغير ، وهذا ما نلمسه في شخصية (يوسف) أيضاً في مسرحية (مشاهد الفضيلة) ، وشخصية (الشيخ سيماس) في مسرحية « يمامة نينوى » فقد جعل منه الكاتب شخصية اشبه بشخصية القديس او الحكيم الذي اكتشف اديان قومه وشعائهم الباطلة ، وراح يتنبأ بدين جديد ، ويتصرف بأسلوب يشبه اساليب ابطال الدين الجديد . ومهما يكن ، فإن مثل هذه المظاهر متوقعة ، في انتاج رجل اتجه في حياته الى الدين المسيحي ، او نذر نفسه له ، ولم يكن هذا عيب مسرحيات الصائغ وحده بل يمكن ملاحظته عند كتاب المسرحية

التاريخية عامة في العراق (١١) .

وقد ادخل الصائغ في مسرحياته عنصر الحب ، ابتغاء التشويق من ناحية واعتماداً على هذه العاطفة الانسانية الهامة من ناحية أخرى في الكشف عن نوازع الشخصيات ، وفي اقامة صراع حاد بينهما . ولكن عنصر الحب لم يطبخ في اية مسرحية من هذه المسرحيات ، على الالوان الفنية الاخرى ، وبقيت عناصر التاريخ وحقائقه صامدة امام حادثة الحب رغم عنايته بوصف الارادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة فيها، وان اضفى على الحوادث رومانتيكية بادخال حادثة الحب هذه وما يحيط بها من حوادث التنكر والدسائس والخطف . وكان سليمان صائغ اول رجل دين يقحم الحب في مسرحياته فجعل الحب بين زليخا ويوسف يستغرق جزءاً ليس بالقليل من مسرحية (مشاهد الفضيلة) وكذلك عقد الحب بين جذيمة والزباء في مسرحية (الزباء) ، والحب العنيف بين (خليا) الراعي وسميراميس ثم حب القائد (فولوك) لها ، ثم حب الملك الآشوري (نينب) لها وانتقامها منه لخيانته لها بحبه (لنيمور) في مسرحية (يمامة نينوى) .

وقد استخدم المؤلف لغة فصيحة قوية مسبوكة ، تقل فيها الاخطاء اللغوية :

« أبو تغلب : كنت افتش عليك ، تقدم يا ابا البركات ماذا سمعت عن حمدان ؟

ابو البركات : قد اقطعه أبي بلاد الجزيرة .

أبو تغلب : ونحن يا أخي انصبر على ذلك ؟

(١١) انظر على الزبيدي (المصدر السابق)

أبو البركات : فما العمل . وإن أبي كذلك لا يرضى بنا حتى
لصغائر الأمور ، أما إن أبا منصور مولانا الخليفة سيصل قريباً إلى
الموصل ومعه ابن رائق أمير الأمراء ويحلان ضيفين في دار الإمارة وإن
أبي أرسل حمدان لاستقبالهما بشلة من الجند ولم يرض بأحدنا رسولاً
منه فهو لا يرى في بلاطه غير حمدان وحده .

أبو تغلب : غداً يعمل ابن الخليفة ؟ ولماذا ؟ .

أبو البركات : كلا اليوم عصرأ وسيمة حمدان الخطبة له على جميلة
أخت حمدان .

أبو تغلب ! يطرق ويمسك بيد أبي بركات ويتقدم به أمام المسرح
ويكلمه بصوت خافت - لا يخفك إن ابن رائق موال لنا وهو قادم
لهذه الغاية وأزيدك أيضاً أنه إذا لم ينجح فلا بد أن تصير الأمور
إلى حمدان وقريباً سيتولى أيضاً إمارة الموصل فنصدع لأمره ونخضع
لحكمه . وأنت ترى أبانا شيخاً ، وقد بلغ من العمر عتياً وترى مساعيه
لتمكين حمدان من الإمارة بواسطة الخلافة والجند والقواد - يمسكه
من كتفه ويهزه - أبا البركات اترضى بالذل اتقضي على القذى اتقيم
على الهوان ؟ قل قل - بجدة - تكلم ما بالك صامتاً قد تولاك الجحود
والخوف اترك عثرة في سبيلك ؟ .

أبو البركات : فما العمل إذا ؟ .

أبو تغلب ! الموت ، للمجائر علينا .

أبو البركات : آه ماذا تقول اتقتل أبا أو أخا !

أبو تغلب ! بحماس أب يظلم ابنه ، أخ يتجاوز على أخيه نعم
نعم فليقتل .

أبو البركات : يركض الى الباب - صه صه أظن احداً قادماً ، هلم بنا . هنا عيون ورقباء !!! .

أبو تغلب ؛ بحدّة - سادوس على جثث أعر الناس الى لأجلس على كرسي الأمانة - يخرج جان (١١) . «

ولا يخلو أسلوب الكاتب أحياناً من السجع والتكلف « هذه جنابة تشيب لهولها رؤوس الرضعان وتصطك لها ركب الشجمان » (١٢) . ومن استعمال الشعر لصبغ المأساة بالصبغة البلاغية التي تلائم العصر ، وتتفق وروح المأساة ، ويضفي عليها غلالة من الجد والرصانة والجزالة حتى يسمو بها الى المستوى الجدي النبيل الذي ترتفع اليه الحوادث والشخصيات « حنانا ؛ زينب سمعتك تدبرين دسائس قبحا لك أهذا وقاؤك وصدقك لزوجك الشيخ الذي أنتشملك من الذل وآثرك على نسائه ؟

وان حلفت لا ينقص النأي عهدهما فليس لمخضوب البنان يمين وان أرسلت يوم الفراق دموعهما فليس لعمر الله ذاك يقين (١٣) وقد اعتاد الصائغ أن يختم مسرحياته بنشيد أسماء نشيد الختام ، يبدو أنه من نظمه كما يظهر في أسلوبه الضعيف من الناحية الشعرية ، مثل هذه الأبيات في ختام (مشاهد الفضيلة) :

(١١) سليمان صائغ « الامير الحمداني » ص ١١ - ١٢ .

(١٢) المصدر السابق ص ٣٨ .

(١٣) المصدر السابق ص ٢٢ ، وكذلك في الصفحات ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٨ ، ١٩ ،

٢٩ ، ٣٥ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٤١ (الزباء) ص ٩ ، ١٠ ، ٦١ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ،

١٩ ، ٢٠ ، ٣١ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٧ .

يا للفخار في ذا النهار
يا للمسورور يا للمحبور
نلنا الأمانى بالانتصار
ولى الدمار بالانتصار
يعقوب :

روحى فداك ايها الفن
أنت مهجتي أنت بغيتى
دمت بالعز في ماول الزمن
أنت لذتي وفيك الأمل (١٤)
وقد ختم مسرحية « الزباء » بشعر يشابهه ردد فيه البيتين الاولين .
وختم مسرحية « الامير الحمداني » بهذا النشيد :

زال الكرب نلنا الارب
الامير :

ان السلام سما الانام
أبو تغلب :

الظلم لم يفلح ولم
حنانا :

الصدق في الصدر وسام
ومن يفي الصدق ندب (١٥)

وهو لم يقصد من نشيد الختام غير تحقيق اهدافه التعليمية في
مسرحياته الثلاث الأنفة الذكر وبذلك يختلف عن الجوقة اليونانية
القديمة وعن الختام الشكسبيري كما أنهى الكاتب فصوله بمثل هذه
الاناشيد في مسرحية « الزباء » ، بينما لم يستخدمها إطلاقاً في مسرحية
« يمامة نينوى » .

وقد استخدم المؤلف كذلك الامثال السائرة ، التى تساعد على نقلنا الى

(١٤) سليمان صائغ (مشاهد الفضيلة) ، ص ٥٦ .

(١٥) الامير الحمداني ص ٤١ .

العصر الذي جرت فيه الحوادث ، « ابن هوثر : لأمر ما جدع قصير أنفه ،
قصير : تعلمين يا سيدتي ان الليلي حبالى يلدن كل عجيب » (١٦) ،
وقد تأتي الامثال محلية شائعة « الاقارب عقارب ، أم القليل تنام وأم
المهدد لا تنام » (١٧) .

وقد امتاز حوار الصائغ بالرشاقة وبالتركيز ، وحسن التوزيع ، كما
لاحظنا في المثال السابق الذكر (١٨) . وقد وزع الصائغ الحوار بين
المولود والحديث العادي توزيعاً جيداً جميلاً في المواقف التي يحتاج
فيها الى أن تحدث الشخصية نفسها « حنانا ! ولكن املي قوي بمراحم
الله أن ينتصر الحق ويكبح الظلم والظالمون وليس بالصعب على الله أن
يتخذني أنا الخادم الضعيف واسطة لانقاذك من ايدي ظالميك .

- للجيمهور - ما زالوا الى هذه الساعة يطلبونني ليقتلوني ولم أطمع
في الحياة الا رغبة في نجاة هذا الشيخ ... » (١٩) .

وقد ملأ مسرحيات الصائغ التي درسناها على تفهمه لهذا الفن ، ومقدار
الخدمة التي قدمها للمسرح العربي في العراق . وقد كان نتاجه منسجماً
مع الخط العام الذي سارت عليه المسرحية العربية التاريخية بصورة
عامة .



وقد اختار نسيم ملول ، في مسرحيته (شهامة العرب) طرفاً من

(١٦) الزبارة ص ٣٥ ، ٣٦ .

(١٧) الامير الحمداني ص ٢٠ ، الزبارة ص ٢٩ .

(١٨) الامير الحمداني ص ٣٠ - ٣١ .

(١٩) انظر ص ١٧ - ١٨ المقطع المنتزع من مسرحية الامير الحمداني .

تاريخ امرىء القيس ، بعد مقتل أبيه حجر . وبني مسرحيته عليه وعلى وفاء السموم ، الذي اشتهر في التاريخ العربي . وفي حادثته مع امرىء القيس تتوفر العناصر الدرامية ، فالصراع النفسي بين الوفاء وعاطفة الأبوة ، موضوع يحوي كل مقومات العمل الدرامي ، اذا استغله الكاتب استغلالاً حسناً . وقد اعتمد المؤلف على ما جاء في كتب الادب من اخبار هذه الحادثة . وصور في مسرحيته مقتل حجر وقيام ولده امرىء القيس للأخذ بثأره ، وتأليه القبائل على بني أسد . وعندما أهدر النعمان دمه لجأ الى السموم ثم ذهب الى قيصر الروم وعاش هناك فترة من الزمن كانت نهايتها تلك المكيدة المعروفة التي دبرها له الطماح الأسدي ، فقضى ضحية حيلة مسمومة اهداها اليه القيصر . وجعل أحداث المسرحية في ثمانية مشاهد أسماها (فصولاً) .

وقد عاشت على هامش الحدث الاصلي حوادث أخرى ساعدت على دفع الحركة المسرحية قدماً ، منها ثأر الطماح الاسدي الذي قتل امرؤ القيس أخاه في احدى مواقعه مع بني أسد . وقد كان هذا الثأر عاملاً فعالاً في المسرحية ، ترفده رواقد أخرى كנקمة المنذر على امرىء القيس ، واهداره لدمه ، عندما لجأ اليه بنوأسد واستنجدوا به على عدوهم الذي استفحل قتله فيهم . ومن هذه الحوادث كذلك ثورة قيصر لشرفه عندما وشي الطماح بامرء القيس . وأدخل في وهم قيصر ان امرىء القيس لم يرع الامانة ، ولم يتورع عن مغازلة ابنته والاتصال بها . فأجاد الكاتب بذلك تصوير الصراع وزاد من تشويق القارئ والمشاهد لمتابعة أحداث المسرحية .

والحوادث عند المؤلف تتطور سريعاً يحفزها ذلك الترقب المفزع

للمصير المجهول وتسير في نسيج ملتحم وتطور بسيط يخلو من التعقيد والتشابك والحشو ، وتقلّ فيه الحوادث العارضة التي تعوق المسرحية .
وقتبع صور الصراع الحسي والنفسي وتضارب الارادات وتنافر العواطف من المنابع الانسانية البسيطة الواضحة .

ويصطنع الكاتب في هذه المسرحية التاريخ المدعوة الى الفضائل العربية ويقدم لنا شخصيات خيرة تكون مثالا للحياة الصالحة ، والأخلاق الحميدة ، كشخصية السموءل ، وامرئ القيس وابنته هند وغريص بن السموءل ، كما يقدم شخصيات شريرة حاقدة ، كشخصية (الطماح) .
وهو بهذا يصور العواطف البشرية من حب وبغض ، والأخلاق الانسانية الفاضلة ، من مروءة وشهامة ووفاء وتضحية ، والأخلاق الخسيسة من مكر ونذالة وجبن ، وشخصياته هذه أقرب الى النماذج ، الا أنه لم يبذل جهداً كبيراً في بناء النموذج وتركيبه وجمع الصفات والتصرفات التي تجلو صداه ، وترك لمعلوماتنا التاريخية ، والفكرة العامة عن الحوادث التاريخية ، ولخيال القارئ . والمشاهد ، استكمال الصور المطلوبة ، واجتلاب الحلقات المفقودة . وقد كان السموءل عنده ، كما كان في التاريخ نموذجاً للمروءة والوفاء وكان امرؤ القيس نموذجاً للبأس والعظمة ، والطماح نموذجاً للمكر والشر ، وهند نموذجاً للاخلاص والتفاني .

وتصرف الكاتب كذلك في شعر امرئ القيس ، وفي المأثور من الشعر العربي الذي استشهد به ، وبذل بعض الالفاظ والعبارات حتى تلائم المناسبات التي أوردها فيها . فهو يجعل امرئ القيس يودع ابنته هند على سبيل المثال قائلاً :

أيا هند مهلا بعض هذا التدلل وان كنت قد أزمعت ذلي فأجملي (٢٠)
ولا تكاد تخلو صحيفة من صفحات المسرحية من الشعر (٢١).

وقد جاء أسلوب المسرحية متيناً جيد السبك «امرؤ القيس : قل
يا عامر فانك من بني عجل المخلصين ولقبيلمتك في قلبي الاحترام . قل
فلا يدهشك المقام لأن الكؤوس اذا امتلأت بالراح لا تعنى ان
الرؤوس قد اختمرت ولم يعد فيها مجال للتفكير ، والرؤوس اذا تصاعد
اليها بخار الخمر لا يدل ذلك على أن القلوب قد ضاقت عن استيعاب
ما وجب عليها تفهمه وادراكه والقلوب اذا أحاطت بها بحيرة عجاج
من بنت الدنان لا يفهم منه أن النفوس ايضاً قد فقدت ثقلها النوهي
فلا تدرك ولا تعي بل ان النفوس شكيمة لا تذهب بها رياح المقدرات
ولا تكبح جماحها أعاصير الدهر وما يليها من التقلبات . فاذا كنت
تحمل شيئاً من الانباء فسره الي بلا ابطاء (٢٢) » .

وحاول المؤلف تقليد أسلوب القرآن الكريم ولكنه لم يوفق في ذلك .
واذا السماء انكشطت والكواكب اندثرت والبحار فجرت (٢٣) ،
واستخدم آية قرآنية على لسان السموءل اليهودي . ان الباطل كان
زهوقاً (٢٤) .

(٢٠) نسيم ملول «شهادة العرب» ص ٢٣ وكذلك في ص ١١ ، ٤٠ ، ٤٢ .

(٢١) المصدر السابق الصفحات : ٦ ، ٧ ، ٢٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ -

١٦ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٩ ، ٦٢ ،
٦٣ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ .

(٢٢) المصدر السابق ص ٥ .

(٢٣) المصدر السابق ص ٤٤ .

(٢٤) المصدر السابق ص ٤٣ .

ولا يخلو أسلوب الكاتب من التكلف والسجع « الربيع : فلطالما عنيت بامرى وأطفأت برضاب ثغرك جمرى وأنجزت وعودي وأشرقت نجوم سعودي ولازلمت تتداولونها ما رعد قصف وبرق خطف (٢٥) .

اما الاتجاه الثاني في المسرحية التاريخية العراقية - وهو الاتجاه التسجيلي - ينقل احداث التاريخ نقلاً أميناً صادقاً ، دون التفتات لمتطلبات الفن . ومن هذا النوع مسرحية (رسول النبي الى هرقل) و (فتح مكة) لعبد الجبار شوكت النجار ، ومسرحية (متى استبعدتم الناس) لعامر الديبوني ، ومسرحية (تيودوره) لبولص بهنام ، ومسرحية (المجزرة الاولى) ليوسف سعيد ، ومسرحية (لتنهضوا أيها العبيد) لنور الدين فارس ، ومسرحية (كلكامش) للميث عمر الخفاف (٢٦) .

ونأخذ على هؤلاء الكتاب أنهم خرجوا بتسجيلهم الفوتوغرافي وسردهم لأحداث التاريخ ، من نطاق الفن والادب الى مجال التاريخ ، فلا يصح للمكاتب المسرحي أن يستسلم الى لذة ذكر احداث تاريخية أو وصف مناظر أو لوحات لا تضيف الى الحدث المسرحي شيئاً ولا تصور لونا من الصراع فيه . مثل تصوير ليث عمر الخفاف لمظاهر الحياة في بابل والطقوس والاحتفالات الدينية في معابدها في مسرحية (كلكامش) (٢٧) وتصوير نور الدين فارس لاصطياد الزوج الافريقيين في مسرحيته (لتنهضوا أيها العبيد) وتصوير سوق الرقيق وطريقة البيع فيه وتصوير

(٢٥) المصدر السابق ص ٢٨ وكذلك الصفحات ٤٠ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٦٤ ، ٧٢ .

(٢٦) صدرت على التوالي في السنوات التالية : ١٩٤٧ ، ١٩٥٤ ، ١٩٥٣ ،

١٩٥٦ ، ١٩٥٧ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦٢ .

(٢٧) انظر مسرحية (كلكامش) الفصل الثالث بمفاهيمه الأولى والثاني .

ما يقاسيه الزوج من ظلم وتعسف في مقاطعات الأغنياء ، وقد صور المؤلف كل ذلك كتمهيد لتصوير ثورة الزوج التي قامت في جنوب العراق في اواخر العهد العباسي (٢٨) . فالقن يجعل نصب عيني الكاتب اكتشاف عالم خاص اكتشافاً تدريجياً من خلال الأحداث والاشخاص (٢٩) . وتزخر مسرحيات هؤلاء الكتاب بالعيوب ، من حشد للحوادث وسرد للمشاهد ، دون تمهيد ودون حساب للزمن وللتطور المفروض بين المشاهد والفصول . ففي المنظر الاول من الفصل الثاني من مسرحية (كلكاش) يظهر (أنكيديو) الراعي الذي بعثته السماء لمساعدة كلكاش ، وفي المنظر الثاني من نفس الفصل يموت ، بينما تعتمد أحداث المسرحية على شخصيته اعتماداً كبيراً . ويدور المشهد الأول من الفصل الثاني في مسرحية « متى استعبدتم الناس » لعامر الديبوني في الحجاز بينما يدور المنظر الثاني من نفس الفصل في قصر كسرى ، ومن غير حاجة الى هذا الانتقال الا لمجرد المقارنة بين حب الناس للرسول وكره الشعب الفارسي المضطهد لكسرى . وخير ما توصف به هذه المسرحيات أنها تاريخ متسلسل قسم الى فصول ومشاهد تقسيمياً غير قائم على تفكير أو تدبر ودون تسلسل أو ترابط . فتكاد مسرحية (كلكاش) مثلاً ان تكون صورة صادقة للملحمة كلكاش البابلية كما وردت في منتصف الالف الثالث قبل الميلاد (٣٠) ،

(٢٨) انظر مسرحية لتنهضوا ايها العبيد) على التوالي الفصل الاول ، الفصل الثاني ، الفصل الثالث ، الفصل الرابع - تقع المسرحية في تسعة فصول .

(٢٩) انظر محمد غنيمي هلال (في النقد المسرحي) ص ٩٠ .

(٣٠) راجع طه باقر (ملحمة كلكاش) سلسلة الثقافة الشعبية (٤) عام ١٩٦٢

والتي تصور عدالة كلكامش وحب عشتار له ، وارسال السماء (انكيدو)
لمساعدته ، ثم غضب عشتار عليه وقتلها لانكيدو ، ومحاولة كلكامش عبور
جبل (ماشو) للوصول الى الخلود بحصوله على الحشائش التي تخلصه
آكلها . وعجزه عن ذلك ثم موته .

وقد نقل لنا يوسف سعيد في مسرحيته (المجزرة الأولى) ما جاء
في العهد القديم من قتل قابيل لأخيه هابيل دون ان يضيف للحدث
شيئاً من عنده . وكذلك نقل لنا بولص بهنام في مسرحيته (تيود وره)
ما ورد في التاريخ المسيحي من حب القيصر (جوستينيان) لها ، وتربها
على العرش الروماني ونشرها للدين المسيحي وعرض المؤلف في مقدمة
المسرحية الطويلة القصة الكاملة لتيود وره كما وردت في كتب التاريخ
مشيراً الى مصادرهما في الهامش التزاماً منه بالتاريخ ، « وما عدا ذلك
استعرضنا حياة تيود وره المليئة بالفضائل والمفاخر ولا نشك أنها
نشأت نشأة صالحة وانحدرت من أبوين صالحين كما ذكر المؤرخون
السريان » (٣١) .

ولذلك جاء البناء المسرحي لهذه المسرحيات ضعيفاً بل ويصعب
تمثيل بعضها على المسرح اما لعدم التزامها بحدود الزمان كمسرحية
(لتنمضوا ايها العبيد) التي تقع في تسعة فصول ، أو لامتزاج البناء
المسرحي بالبناء الروائي كما في مسرحية (المجزرة الأولى) التي يكثر
فيها السرد « وطال الحديث وكاد أن يكون مشاجرة كبرى . . يقوم
هابيل ويختار من بين اغنامه كبشاً سميناً وكذلك قابيل يعد حنطة
- هام ١٩٦٢ .

ضعيفة مملوءة بالزبوان والأحجار الصغيرة ويحملها قابيل على حماره وينادي على أخيه أن يسرع ويلتقيان معاً وبجانب هابيل كبشاً كبيراً ويسيران في الطريق بعد أن يودعا البيت ، ويلتفت هابيل رافعاً يديه الى السماء يصلي هذه الصلاة الصاعدة من الصميم » (٣٢) .

أو للمحاور الطويل الممل الذي يضم وسائل تاريخية طويلة متبادلة أو خطباً أو تعاليم دينية وردت في الكتب الدينية (٣٣) ، كما في مسرحية (تيود وره) .

وتفقد الأساليب التعليمية والوعظ والارشاد هذه المسرحيات ، من ذلك مثلاً ما يردده كلكامش - البطل الأسطوري المعروف بشدته وبطشه « أقبلت فاشلاً خائباً ووجدت بأن ما يخلد الانسان اعماله الطيبة » (٣٤) . كما تفقد هذه المسرحيات كذلك الدعوات السياسية والعقائدية المنطوقة بنبرة خطابية حيث يردد (بيرمام) - وهو رجل من عامة الشعب - بين يدي كسرى في مسرحية « متى استعبدتم الناس » ان الوهية البشر للبشر وتآليه الآلهة للمادة قد اناخ المجتمع تحت غير هذا النظام الجائر السخيف . ان دماء الابرياء لايمكن ان تضيع هباء ولابد للظالم من يد تمسره (٣٥) .

وقد استمد المؤلف في هذه المسرحية مثلاً اجتماعية واقتصادية

(٣٢) يوسف سعيد (المجزرة الاولى) ص ٢١ وكذلك الصفحات ٨ - ٩ ، ١٧ ، ٢٥ ، ٣٦ - ٣٧ .

(٣٣) بولص بهنام (تيود وره) الصفحات على التوالي - ٢٤ ، ٢٦ ، ٦٠ - ٦٢ ، ٩٨ - ٩٩ ، ٢٨ - ٢٩ .

(٣٤) كلكامش ص ٤٣ .

(٣٥) متى استعبدتم الناس ص ٣٣ .

وسياسية معاصرة ، وصبغها بصبغة تهدف هدفاً عقائدياً معيناً . وقد صرح بذلك في المقدمة اذ قال : « والمسرحية التي نحن بصدددها ان هي الا صورة من صور التعبير عن المشاكل المستعصية للحياة الاجتماعية والسياسية » فقد عالجت عدة مشاكل اشغلت الفكر البشرى في مختلف العصور التاريخية فأعطت بذلك صورة لأهم مشاكل الحياة العامة والاضاع الاجتماعية المتردية فهي احدى نماذج الاحساسات المرفهة التي يعانيها احرار البلاد والطبقات الكادحة على وجه العموم اذ انها تصور صفحة من صفحات الصراع القائم بين الحكام والمحكومين وبين آلهة الاقطاع وعبيد الارض وبين ارباب الجاه والنفوذ ورغبات النفس التواقية للحرية والانعتاق (٢٦) .

(فخورما) يتحدث عن استغلال الحكام للشعب وجمع الثروات بطرق غير مشروعة (٢٧) ، ويطالب (ادبيان) بالقضاء على اعداء الشعب ؛ الجهل والفقر والمرض عن طريق محور الأمية واقتباس سياسة مالية واقتصادية مدروسة والقضاء على الأوبئة والامراض ونشر المستشفيات والمتوصفات (٢٨) ! ويطالب (بيرمام) بتطبيق اصلاح الزراعى وتوزيع الارض الحكومية على الفلاحين (٣٩) ! وتدعو (الخنساء) الى تحرير المرأة ومساواتها بالرجال (٤٠) ! ويدعو (ابو ذر الغفارى) الى تطبيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية (٤١) .

ويدور الحوار التالى بين (عمار وكعب وليلى وبشر وخوله) وكأنه

(٣٦) عامر سامى الدبونى (متى استعبدتم الناس) ص ٥ .

(٣٧ - ٤١) المصدر السابق ١٥ - ١٨ ، ٢٠ - ٢٢ ، ٢٧ - ٢٣ ، ٣٥ - ٣٩ ،

٥٩ - ٦٣ .

يدور بين طلاب جامعيين متحررين في وقتنا هذا .

عمار ؛ ان الفرد يدافع عن الوطن حينما يشعر ان البلاد التي يسكن فيها انها تعترف بوجوده وكيانه فمما يفهم الفرد من بلاد لا يتمتع بخيراتنا غير الحاكمين فيها .

كعب ؛ وكيف لا تنمو روح الحق لدى المحكومين كلما نظروا الى حيوانات الحاكمين من كلاب وحمير فيجدونها تتمتع بصحة أقوى منهم وتتناول من وجبات الطعام ما يكفيها ويسمنها وتأوى الى مساكن آمنة طيبة . لقد أثبتت الوقائع أن الفقراء اسرع الى نصرته المبادئ الانسانية والتطورات المتجددة من المترفين الذين هم الصق بالمحافظة على القديم البالي الذي يبرقع مصالحهم ومراكزهم الاجتماعية المرموقة ببراقع المنطق الزائف .

خولة ؛ الفقراء على الأرض هم الأغلبية ويجب ان تكون الغلبة للأغلبية ولا بد ان يكون ذلك اذا شاؤا وليس من عقبة امامهم الا محاولة تغيير سلوكهم المتهاون والقضاء على روح التراجع الذي يخيفهم . ليلي ؛ بارادتهم فقط وبارادتهم وحدهم يقررون مصير العالم . اما اذا قال كل منهم - الأمر لا يعني - فذلك ما يريده الطواغيت وتحافظ عليه الأصنام .

بشر ؛ ولكن ينبغي لحركات الانعتاق والتحرر زعامة رشيدة وتوافرها لها الغنى الوارف لكي تصبح رضى النضال وقاعدة العمل (٤٢) .
ويبدو في احيان أخرى وكأن الشخصية تتحدث بلسان المؤلف كما فعلت الخنساء في نفس المسرحية « الخنساء ؛ ان المشكلة الاقتصادية أهم

المشاكل التي تعترض طريق الحاكمين والمحكومين ، وان الحكومة التي لا يعمل رجالها على تحسس احوال المجتمع بصورة دقيقة لا يمكن ان تكسب رضى الجموع-ورولا تنال الثقة مهما بلغت من ازهاق الحريات والتغنت وكبح جماح ارادة الامة وسيبقى لدى الافراد جمال النعمة والثورة على الحاكمين ، وان الحركات التحررية لا يمكن ان يكتب لها النصر الحاسم ما لم تتأهب لها العناصر الضامنة لنجاحها وفي مقدمة تلك العناصر اخلاص رجال الدعوة لمعتقداتهم وقديسية حركتهم » (٤٣) . وفي الغالب لا يناسب الحوار الشخصيات في هذه المسرحيات ، حيث تصيح (لؤلؤة) القروية الزنجية مثلاً في صيادي زوجها من تجار الرقيق « لؤلؤة لا أيها السيد ينبغي ان يكون لي من أبكي في حجره ، وأشكو اليه ما هكذا تكون القسوة ، انه أبي وأمي وعشيرتي . . لقد ضيعت كل هؤلاء فاتركوا لي أثراً من ذكرياتهم أيها السادة ، الا تملكوا قلوباً نابضة ، انظروا دموعه المتحجرة يا الهى ، انه لا يقوى على البوح بشيء لا يقوى » (٤٤) واجرى (عامر الدبوني) آيات قرآنية على لسان كسرى وبيرمام (٤٥) . وجعله ينشد شعراً (٤٦) من نظم المؤلف نفسه . أو قد لا يناسب الحوار الموقف (٤٧) . ومن أخطاء هؤلاء الكتاب ايضاً ، أنهم لم يحاولوا المحافظة على روح

(٤٣) متى استعبدتم الناس ص ٦٨ .

(٤٤) لئن همضوا أيها العبيد ص ٣١ .

(٤٥) متى استعبدتم الناس ص ١٨ ، ٢٧ ، ٣١ .

(٤٦) انظر (متى استعبدتم الناس) ص ٦٤ .

(٤٧) متى استعبدتم الناس ص ١٣ ، ٤٨ ، ٥٠ وقد أشار المؤلف أنها

من نظمه .

اللغة في العصر التاريخي ، فجاءت لغتهم بسيطة أشبه بلغة الصحف ،
ولهذا قصرت عن بلوغ شأو المسرحيات الفنية التي سبق ذكرها في
السبك والمجازاة والقوة اللغوية فشاعت فيها الركة والأخطاء اللغوية :
« عبد الله : لولا موت بعض زنوجي في المدة الأخيرة لأبعث الى قصري
بجارية لذينة ، ولعنة الله على الزنج كم سريعون في الموت ؛
شبل : ساشدك الى اعظم منه بين احضاني المتوهجة . فاني أول
خارج عنه .

راشد : ماذا تحسبوننا أيها التعمساء ماشيه ؟ من خول لكم الاستمتاع
بنا ؟ الله رسوله ، خليفته ، ان كان أحد هؤلاء فاني أول خارج عنه » (٤٨) .
ومن عيوبهم كذلك ، أن شخصياتهم أقرب الى النماذج . فهي متباينة
في الاخلاق وطراز التفكير سوداء أو بيضاء ، خيرة أو شريرة ، مثل
(هابيل وقابيل) و (الشيطان والملاك) في مسرحية (المجزرة الاولى)
والشخصيات العربية : بلال ، وأبوذر ، وعمار وبشر ، وليلى والخنساء ،
شخصيات خيرة في مسرحية (متى استعبدتم الناس) تقابلها شخصيات
شريرة ، غير عربية مثل كسرى وخورشيد ومرزبان وفيروز على سبيل
المثال . ولا أثر للشخصية السوية التي تمتزج فيها الفضائل بالردائل .
ولوبذل هؤلاء الكتاب جهداً في اتقان المقارنة بين الانماط المتقابلة
والاستفادة مما بينها من تضارب لاحكام الصراع الذي كان ضعفه
واضعاً في مسرحياتهم للملاءمة الظروف وصلاحيه الاحداث لاضرامه
وتحريكه بين التوتر الشديد والسكون الموحى بالانفجار لما حق لنا
نقدمهم . ولكنهم لم يفعلوا ، ولم يبذلوا جهداً في بناء النموذج وتركيبه ،

وجميع الصفات والسلوك الذي يوضحه ، بل تركوا لمعلوماتنا التاريخية
وللفكرة العامة عن الحوادث التاريخية وللخيال استكمال الصور
المطلوبة واجتلاب الحلقات المفقودة .

وتوارت شخصيات هؤلاء المؤلفين وراء ستار الحوادث الكشيف
والمونولوجات الطويلة وغير ذلك مما يضعف الحركة المسرحية ويبدو
غثاً ثقيلاً على سمع الجمهور وبصره . وخرجت الشخصيات من بين
أيديهم أشباحاً أو دُمى تتحرك ، وفي أيديها خيوط الحوادث تمعن في
حبكها وتعقيدها حتى تجعل منها نسيجاً متشابك الخيوط مختلف الألوان
الا انه غير ملتحم ، فيحار المؤلف في جمعه وتنسيقه ويضطر الى اصطناع
المفاجآت ويكثر من صور الصراع الحسى - وهو صراع سطحي - بينما
يكتفي من صور الصراع النفسى بأقل القليل . وهكذا تمضي الحوادث
متعثرة مضطربة حتى تبلغ نهايتها فتبدأ مسرحية (لتنهضوا ايها العبيد)
على سبيل المثال في قرية افريقية لم يحدد المؤلف موقعها . ويصور
الكاتب فيها السعادة التي تجمع بين الصياد (راشد) وزوجته (لؤلؤة)
واصطياد تجار الرقيق لهما ، ثم بيعهما في سوق الرقيق ، وشراءهما
من قبل سيدين مختلفين . ويصور لنا ما يقاسيه العبيد في مزارع البصرة
من ظلم واستغلال ، ثم نفاجا بقيام ثورة الزنج بقيادة علي بن محمد
وانضمام العبيد لها . وما نلبث ان نفاجا بفشلها ، وانتصار الجيش
العباسى بقيادة (طاهر) .

وقد حافظ الكاتب على جلال الشخصيات التاريخية مثل شخصية
(علي بن محمد والمهلي وطاهر) وصورهم ابطالا شجعان كرماء النفوس
في اشد المواقف عسراً وفي اعظمها تأثراً على النفس ، واغراء بالتقلب والتغير .

فلم يضعف علي بن محمد بعد ان هزم جيشه - كما يحدث في مسرحيات هذا الاتجاه الأخرى - ولم يتخاذل (كلكامش) ايضاً بعد موت صديقه انكيبدو ومحاربة عشتار له ، ولم يستجب لتوسلات الآلهة بأن يكون زوجاً لها بل ردّها بقوة وعنف ، كما لم تضعف (تيودوره) بعد موت زوجها ومضت تمسك زمام الحكم رغم كيد حاشيتها .

ولا تخلو هذه المسرحيات - رغم عيوبها العديدة - من تشويق أحياناً عن طريق خلق الكتاب للصراع بين النماذج المتباينة أوبين الاطراف المتناحرة . فينقلنا نور الدين فارس في مسرحيته (لتنهضوا ايها العبيد) من معركة الى أخرى ومن مؤامرة الى مكيدة تدار حول قائد ثورة العبيد (علي بن محمد) من قبل اعدائه واصدقائه على السواء .

وينقلنا ليث الخفاف في مسرحية (كلكامش) من بابل الى السماء حيث يعقد الآلهة اجتماعاتهم ويحيكون المؤامرات بعضهم ضد بعض ، او ضد اعدائهم من البشر ، واشتد الصراع بين الآلهة من جهة وبين البشر من جهة ثانية .

كما لا تخلو هذه المسرحيات كذلك من صور جميلة دقيقة الرسم تدل على دراسة للموقف وفهم لطبيعة الانسان ، فيصور لنا نور الدين فارس السعار الجنسي الذي يصاب به العبيد في المزارع حيث العمل المتواصل والحرمان :

« شبل ! انني أريد امرأة ولتكن من نهاء اتركني يانادر من فوضك على رقيباً .

لؤلؤة ! تلوذ بنادر - رحماك يانادر سوف يمزقني هذا الوحش .

نادر : مكانك ايها الوغد والا جعلت هاهنا شظايا مبعثرة بهذا
الاناء .

شبل : تنح عنها . اتركها لتقلب السماء بعد احتضانها . انا لا
اطيق هذا الحرمان المقيت - يمسح جبينه - تنح عن دربي والا كتعت
انفاسك ايها الشيطان - يباغته فيمسك بخناقه - من راشد وشبل وطريف
أليس كل منهم بحاجة الى امرأة وأنت أيها الجبان ، يا الهى كم
اشفق عليك يا نادر ، حسناً لم لا نقتسمها هذا الليل ونلفظ كل ما في
احشائنا من حرمان بغيض » (٤٩) .

ويرد على بن محمد قائد الثورة في المسرحية نفسها « على : الحقيقة
ليست تلك الا كذوبة التي تنبعث من الافواه الملوثة بدماء الناس ودهوعهم
وانما هى ابداء الشمس التي تشع من الافواه الجائعة والظهور الدامية
ومن ضمائر المعذبين في هذا العالم » (٥٠) .

وكما حظى تاريخ العرب القديم وتاريخ العراق القديم باهتمام
التأليف المسرحي كذلك حظى باهتمام كتاب المسرح المدرسي في العراق
وعندها الوسيلة المثلى لتدريس التاريخ للطلاب المبتدئين في التعليم
(وضعت هذه المسرحيات التي استقيت موضوعاتها من تاريخنا العربى
والاسلامى لغرض مؤازرة الفكرة الرامية أي اتخاذ (التمثيلية) وسيلة
من وسائل تدريس التاريخ ، ولتدويعها بشكل ميسر يستطيع معه
المعلم ان يخرجها بصورة فنية على المسرح ، ويمكنه بالوقت نفسه ان
يمثلها في ساحة المدرسة كدرس في الهواء الطلق بمجرد حذف او تغير

(٤٩) لتنظرو ايها العبيد ، ص ٣٧ .

(٥٠) المصدر السابق ص ٢٥ ، وكذلك ص ٢٧ = ٤٧ .

بعض الحركات المسرحية الصرفة . ولقد جربت تمثيلها في كلمتا الحالتين فأدت الغاية التي وضعت من اجلها بنجاح كبير (٥١) . هذا ما سجله الكاتب جميل الجبوري في مقدمة مجموعته المسرحية (نداء التاريخ) الذي ظهرت عام ١٩٥٨ وتحتوي المجموعة على عدد من المسرحيات التاريخية القصيرة التي انتزع احداثها من التاريخ العربي وحول الرواية التاريخية الى تمثيلية دون ان يضيف اليها شيئاً (عام الفيل كرم العرب - فتح اليمن - اسلام عمر - فتح الاندلس - فتح الصين) ، وهي لبساطتها لا تستثير عالم الكبار وانما هي محببة الى طلاب المدارس لبساطتها ولموضوعاتها القديمة المرتبطة بالتاريخ العربي .

وللكاتب مسرحية قصيرة اخرى تعالج نفس الموضوع (بدر الكبرى) او (الهدف الكبير) ، وقد كتب عبد الجبار شوكت مسرحيتين تاريخيتين استمدهما من فجر التاريخ الاسلامي (رسول النبي الى هرقل) عام ١٩٤٧ وتدور حول ارسال الرسول رسولا من قبله الى هرقل ملك الروم يدعوه الاسلام ، ومسرحية (فتح مكة) ١٩٥٤ وهو يعدها وسيلة للتعليم كما ذكر في مقدمة مسرحيته الثانية (فما من شك في ان تأثير الحادثة التي يراها الانسان بعينه تكون اشد وقعاً في نفسه واكثر رسوخاً في ذهنه من تأثير الحادثة التي يقرأها او يسمعها وهذه الحقيقة لا يمكن ان يستغني عنها معلمو التاريخ في المدارس الابتدائية ومدرسو في المدارس المتوسطة وقد لاحظت ذلك وأفدت منه في تدريس التاريخ فأیما حادثة لا يفهمها الطلاب من التقرير والتوضيح اعمد الى تمثيلها في الصف فيفهموها

أسرعة فائقة ورغبة شديدة ولذا فقد رأيت أن اكتب بعض الحوادث
التاريخية بشكل مسرحيات قصيرة يتمكن ان يمثلها الطلاب . . . »
أما مسرحية (فجر جديد) ١٩٥٥ لعطا رفعت فتدور حول مولد
الرسول (ص) .

المسرحية الاجتماعية

برزت الوظيفة الاجتماعية للمسرح نتيجة لسيادة الشعور العام بضرورة توجيه المسرح تجاه الوجهة الأخلاقية ، وقد تأثر هذا المفهوم الاجتماعي بظروف المجتمع التي كانت تدفع بالكثيرين الى طلب الاصلاح والدعوة اليه اكثر من تأثره بالدراسة الواعية . وقد رأى دعاة الاصلاح في المسرح اداة من ادوات التغيير الاجتماعي . واذا كانت هذه الوظيفة قد حددت الطريق امام كثير من كتاب المسرح ونقادهم وربطتهم بقوة بالالتزام تجاه المجتمع في كتاباتهم عن المسرح ، فإن بعض الكتاب قد فهموا الوظيفة الاجتماعية الفهم الختيمي من انها مزاجية بين الشكل والمضمون . كما فهموا ان الاثر الاجتماعي من خلال رؤية المسرحية لا يتم مباشرة بعمل من اعمال الدعاية الخطابية ، وانما ينبع من خلال التطهير واثار الفعل التي يتركها في احساس الجمهور ، فيدفعها نحو الفضيلة واحتقار الرذيلة . وهذا المفهوم يرتقي بالوظيفة الاجتماعية المفروضة الى وظيفة اجتماعية تنجم عن المتعة ، وهو بذلك يزواج بين الوظيفتين مزاجية فنية .

وقد دعا انتشار التفكير الاشتراكي الأدب والادباء الى ان يضعوا مواهبهم في خدمة المجتمع ، وان لا يظلموا متوفرين على الخلق والقيم الجمالية فحسب في الوقت الذي تسعى فيه الشعوب الى التخلص من

مشاكلها الاجتماعية وضروب الشقاء والخوف التي تعانيها .

وقد استمر الاحساس بأماكنيات المسرح في جمعه بين المتعة والفائدة مدة طويلة دون تحديد واضح بهذه الفائدة حتى تبلورت فيما بعد فيما يمكن ان يسمى « أثر ثابت في تربية العواطف والملكات » وقد كان هذا الرأي الذي جاء به لطفي السيد بداية لتغيير مفهوم المتعة وفصلها عن مجرد التسلية وربطها بالتهذيب ثم الاقتراب من الوظيفة الاجتماعية (٥٢) .

والبطء الشديد واضح في تطور مفهوم المتعة أو وضوحها في المسرح وهذه الظاهرة ليس لها تفسير سوى غلبة الحياة الاجتماعية على أذهان الكتاب نتيجة للظروف المحيطة بهم ، والتي كانت تدفعهم الى البحث في مشاكل مجتمعهم الحقيقية بما فيها من انحلال سياسي واخلاقي ، هذا فضلا عن ان الدراسات التي تناولت الفن المسرحي وعنيته في المحل الاول بالجوانب الفنية من المسرحية ، لم تصل الى الكتاب ، فنحن لا نكاد نظفر الا باليسير من هذه الكتب .

ويأخذ الصراع الاجتماعي في المسرحية العراقية صورة رومانسية خطابية وان كانت منتزعة من واقع المجتمع العراقي . فنشعر بأن المؤلف يفضي بأفكاره عن طريق المسرحية وهذا عيب فني عاشته المسرحية العربية في العراق كما عاشته القصة .

وبواكير المسرحية الاجتماعية في مسرحنا العراقي الحديث هي تلك المحاولات التي كان وجودها في تلك الفترة الهواة من العاملين في

(٥٢) أنظر / شمس الدين أحمد (تطور النقد المسرحي في مصر) رسالة

ماجستير جامعة القاهرة .

المسرح العراقي . وقد حملت هذه البواكير طابع عصرها وبيئتها ، كما حملت ميزات مؤلفيها وتأثيراتهم المختلفة ، وخاصة تأثيرهم بالمسرح المصري في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية .

فقد دب النشاط في اوصال الحركة المسرحية في العراق وجذب فرقاً جديدة من مصر وتركيا ، وكان من بين الفرق التي منحت فرقنا وحركتنا المسرحية حياة ، فرقة (جورج أبيض) التي حلت ببغداد عام ١٩٢٦ وقدمت مسرحياتها في العاصمة وبعض الالوية ، مما دفع (حقي الشبلي) (٥) الى تأسيس فرقة تمثيلية عراقية اسمها (الفرقة التمثيلية الوطنية) (٥٣) عام ١٩٢٧ ، ضمت عدداً من الفنانين منهم (سليم بطي) الذي الف عدة مسرحيات عراقية ذات طابع اجتماعي . وقد اشترك في هذه الفرقة بعض الفنانين من سوريا ومصر مثل بشارة واكيم وعبد النبي محمد ومحمد المغربي وغيرهم . وقد افتتحت هذه الفرقة تاريخ الاحتراف المسرحي في العراق . ومضت تقدم المسرحيات للشعب في ظروف صعبة . فلا مال ولا قاعة خاصة للتمثيل ، ولا مساعدات حكومية مالية ولا دعاية ولا تراث مسرحي ادبي (٥٤) .

(٥) عميد المسرح العراقي ومدير عام مصلحة السينما والمسرح في العراق الآن .

(٥٣) قدمت هذه الفرقة عدة مسرحيات: جزاء الشهامة ، البرج الهائل يوليوس قيصر ، الحاكم بأمره ، لولا المحامي ، قاتل اخيه ، السلطان عبد الحميد ، هملت ، وجميعها مسرحيات غير عراقية .

(٥٤) انظر احمد المفرجي (الحركة المسرحية في العراق) ص ٢٦ - ٣٠

وفي اوائل عام ١٩٢٩ قدمت فرقة فاطمة رشدي الى العراق ، وعرضت عدداً من المسرحيات ، وتم الاتفاق بينهما وبين حقي الشبلي على الانضمام الى الفرقة وسافر معها الى القاهرة (٥٥) .

وفي مطلع الثلاثينات قدمت الى العراق فرقتان مسرحيتان ، فرقة (عطا الله) عام ١٩٣١ ، وقدمت مسرحيتي الابيض ، والميت والليثيم وفرقة يوسف وهبي عام ١٩٣٣ التي قدمت اليتيمان ، اولاد الفقراء ، كرسي الاعتراف ، الاستعباد ، بنات الريف ، نحن وانتم ، واحد يساوي اثنين (٥٦) . وكلها من تأليف يوسف وهبي وترجمته واعداده وقد تأثرت المسرحية العراقية الاجتماعية بالمسرحيات الميلودرامية وسارت في الخط الذي رسمته . وقد انظم الكتاب المسرحيون في العراق الى فرق التمثيل التي تأسست في الثلاثينات ، وقدموا لها المسرحيات مثل (صفاء مصطفى) الذي انظم الى (الفرقة التمثيلية العربية) وقدم مسرحيتي (كاترين وعنترة للايجار) و (نديم الاطرقجي) الذي انضم الى (فرقة بابل) وقدم لها مسرحية (الاعتراف) و (موسى الشايندر) الذي انظم الى (فرقة انصار التمثيل) وقدم لها مسرحية (وحيدة) وترأسها (عبد الله العزاوي) (٥٧) الذي قدم لها عدة مسرحيات اهمها مسرحية (عضو البلدية) عام ١٩٣٦ ، وتقع في اربعة فصول ، يغلب عليها طابع الهزل الذي يستثير الضحك اكثر مما يسترعي الانتباه والتأمل ، وجاءت لفتها اقرب الى العامة المفصحة .

والطريق الذي سارت فيه حركتنا المسرحية في ايامها الاولى هي التي

(٥٥) المرجع السابق ص ٢٨ .

(٥٦) المرجع السابق ص ٣١ - ٣٢ .

(٥٧) المرجع السابق ص ٣٢ - ٣٦ .

أعطت للحركة المسرحية في العراق ملامحها والتي لا زمتها طوال ثلاثين عاماً ، وهذه الملامح هي اثاره عواطف المشاهدين بالمواقف الميلودرامية المؤثرة والاندفاع الواضح الى المغالاة في الحركة والكلام .
وارتبطت هذه الحركة المسرحية بالطبقة البرجوازية وافكارها ، وعلى ايدي ابنائها خطت وقدم عدد من شباب المغنيين بالمسرح ، مسرحيات صيغت بأسلوب الوعظ الاجتماعي والاخلاقي والقومي وبشكل بدائي بسيط .



ونستطيع ان نلخص موضوعات المسرحيات الاجتماعية في العراق في الاهتمام بالدعوة الى الحياة الجديدة . حياة العلم والحضارة ، مثل مسرحية (عالم جديد) سنة ١٩٥١ و (هذا مجرمكم) سنة ١٩٣٨ لصفاء مصطفى ، (صراع الظلام) سنة ١٩٥٧ لمحمد منير آل ياسين ، و (كفاح) سنة ١٩٥٧ لمحمود الدوري ، والحملة على المفاسد الناشئة عن التطرف في الحياة الحضارية مثل مسرحية (طعنة في القلب) سنة ١٩٣٦ لسليم بطي و (رسل الانسانية) سنة ١٩٤٦ لعبد الملك نوري و (الجاسوسة) لمحمد طاهر توفيق و (انتقام) سنة ١٩٥٦ لرشيد حامد الامام .
ومن هذه الموضوعات كذلك مناصرة القضية النسائية مثل مسرحية (الفتاة العراقية) لمحمود نديم سنة ١٩٢٥ ، ورفع المستوي العائلي ومعالجة مشكلة الزواج ومشكلات الأسرة مثل المسرحيات التالية : (عذراء بريئة) لجليل تايه الشبلي ، و (ضحية العفاف) سنة ١٩٣٤

لجميل رمزي القبطان ، و (وحيدة) سنة ١٩٢٨ لموسى الشابندر ،
و (طيش) سنة ١٩٣٦ لـشالوم درويش ، و (خاتمة موسيقار) سنة ١٩٤٥
لعبد المجيد لطفي ، و (العائلة المنكوبة) سنة ١٩٣٢ و (الاعتراف)
سنة ١٩٣٨ لنديم الاطرقجي ، و (جريمة المجتمع سنة ١٩٣٦ لمحمود
لطفي و (الاقدار) سنة ١٩٢٤ لسليم بطى و (السلاسل) سنة ١٩٥٣
لناجى التكريتى و (الهارب من المقهى) سنة ١٩٥٥ و (الست حسيبه
سنة ١٩٥٩ و (أديب من بغداد) سنة ١٩٦٢ و (محكوم بالاعدام)
سنة ١٩٣٦ و (ايام البطالة) سنة ١٩٦٧ لأدمون صبري و (أحدهم)
سنة ١٩٥٤ لغؤاد التكرلى .

ومن هذه الموضوعات أيضاً معالجة مشاكل القلب البشري مثل
المسرحيات التالية (غرفة الايجار) سنة ١٩٦١ لقاسم حول و (كاترين)
لصفاء مصطفى و (مجموعة مسرحيات) سنة ١٩٥٧ و (جسمان ومظلة
واحدة) لسعدون العبيدي (النضحية) سنة ١٩٤٢ للياهو خضوري
و (ترانيم العباقره) سنة ١٩٤٨ لبرومثيوس و (اللون المقتول)
و (اميكللا) لنزار سليم ، والعطف على الطبقة البائسة في المجتمع
مثل المسرحيات التالية (في الغاب) لعبد الصمد خانقاه و (البيت
والوطن) سنة ١٩٤٤ و (طالب من الجنوب) لصفاء مصطفى و (افندي
من جذب) سنة ١٩٣٦ لنديم الاطرقجي و (المساكين) سنة ١٩٣٦
لسليم بطى .

ومنها مسرحيات تربوية مدرسية مثل مجموعة (تمثيليات تربوية)
١٩٦٠ لأحمد منصور السعدي ومسرحية (عودة من الريف) ١٩٥٥
لحامد السعودي و (الضحية) ١٩٣٦ لحسين على الأعظمي .

وقد ساهم الادب بفنونه المختلفة الشعر والقصة والمقالة والمسرحية في هذه الاتجاهات . وسندرس فيما يلي المسرحيات الاجتماعية التي انبثقت من الحياة الاجتماعية الجديدة ، وانتزعت موضوعاتها من الحياة المعاصرة وحاولت أن تعرض المشكلات وان تبين الحلول في بعض المواضع . والصفة العامة التي تمتاز بها هذه المسرحيات هي انها اقرب الى (الميلودراما) التي تعنى بابرار الحوادث المؤثرة المبنية على المفاجآت المستغربة ووقائع القتل والتسميم والخطف ، وتسرف في اتجاهها نحو الذوق الرخيص بما تدغدغه به من انواع التأثيرات المبتذلة التافهة . وهي لاتعني بدراسة الشخصية الانسانية او تحليلها وتغليبها على الحوادث . وتقدم لنا هذه الشخصيات اما سوداء واما بيضاء لا أثر للمتعقيد والصراع في نفسياتها ، كما تنعدم فيها القيم الادبية الرفيعة هذا القليل منها . وقد ساعدت احداث ثورة العشرين وفشلها وسيطرة الاستعمار البريطاني ووقوفه في وجه الثقافة الحقيقية لابناء الشعب على ظهور هذا النوع من المسرحيات ، اذ اوجدت جمهوراً للمسرح على حظ ضئيل من الثقافة مولعاً بالاحاسيس الحادة - وفي هذه المسرحيات تبلغ داعية الالم اقصاها حيث تدور الاحداث حول التنكيل وخيانة المهود ورياء الصداقة وفجاءات المصائر في الانتقام الخالى من الرحمة ، كما تصور بعض هذه المسرحيات الاخلاص الذي لا تشوبه شائبة والحب المطلق وتنتهي غالباً بانتصار الضعيف بعد غناء قاسي يتعرض له من الطغاة . والانتقال فيها انتقال خاطيء ، والصراع مبالغ فيه والشخصيات فيها تتحرك بسرعة عجيبة ومن قصة عاطفية الى قصة عاطفية أخرى، وهذا ناشئ من ان الشخصيات لاتبدو الا في بعد واحد ، اما البعدان

النفسى والاجتماعي فلا اثر لهما .

وأول مسرحية اجتماعية ظهرت في العراق بعد مسرحيتي (لطيف وخوشابا) التي ظهرت عام ١٨٩٣ ، و (لوجه الله الكريم) التي ظهرت في عام ١٩١١ . هي مسرحية (السيدة) التي ظهرت عام ١٩٢٣ لمحمود السيد (٥٨) . وهي مسرحية قصيرة في فصل واحد ذات طابع اجتماعي ظاهر تنتقد سلوك الطبقة الارستقراطية ، السلوك القائم على التعالي واللاظهاد ، وعدم الاعتراف بحقوق الفقراء . وقد عبرت المسرحية عن ذلك من خلال سلوك سيّدة ارستقراطية مع خادمة قروية تسأل السيدة الفتاة عن اسمها .

« الفتاة : سعاد .

السيدة : ماذا ماذا تقولين ؟

السيدة : سعاد ! سعاد! ان هذا الاسم لا يليق ان يكون لخادم مثلك أبداً ولو فرضنا انك دخلت في خدمتي فلا يجوز لك المحافظة على هذا الاسم والافضل ان نسميك همشة .

الفتاة : لك الامر والمشيتة .

السيدة : من اية مدينة أنت .

الفتاة : من قرية من قرى البصرة .

السيدة : تتكلم باستخفاف - ما شاء الله اسمعي يا هذه اني اكره القرويات كرهاً شديداً لانهن لا يكن الا قذرات لا يصلحن للخدمة البيوت » .

وقد اجاد الكاتب في الحوار فهو حوار مركز خال من النزعة الوعظية

(٥٨) محمود السيد (هياكل الجمل) بغداد ١٩٢٣ .

مع ان المسرحية تلتزم قضية الاصلاح .

وقال عنها الاستاذ محمود العبطة في كتابه عن « محمود السيد »
وهناك ناحية نستوقف الدارس لهذا الاديب هي محاولته لوضع حجر
الزاوية للادب المسرحي « (٥٩) وهذا القول غير صحيح لان حجر
الزاوية في المسرحية العراقية وضع قبل هذا التاريخ بما يزيد على ربع
قرن . ولم يكتب محمود السيد غير هذه المسرحية ويعزو الاستاذ محمود
العبطة ذلك الى عدم وجود مسرح عراقي بالمعنى الصحيح (٦٠) . وهو
قول خال من الموضوعية العلمية .

وقد اعقبت هذه المسرحية مسرحية (الفتاة العراقية) لمحمود
نديم . وقد مثلت في مدرسة البنات المركزية ببغداد عام ١٩٢٥ ، واهداها
المؤلف « الى كل أم مهذبة الى كل يد عاملة لسعادة هذا الوطن اهدي
أول رواية وضعتها لفتاة العراق التي هي تمثال للصون والعفاف الطاهر
وركن النهضة الحقيقية ودعامة الحياة الحرة » وأبرز ما في هذه المسرحية الدعوة
الى تحرير المرأة وانصافها والاشارة الى قيمتها ودورها في المجتمع ، وقد جاء فيها
الرمز جديراً بالاعجاب ، فقد وفق المؤلف بين الفكرة العامة وهي
تخلف المرأة وبين حالة البطلة المرضية وابتلائها بشمل لا تستطيع معه
الحركة ، كما رمز الى وادي النور والمعرفة الذي استطاع انقاذ هذه
المرأة من دائها العضال . وقد وضع الكاتب مسؤولية انقاذ المرأة على
الرجل (زهير) الذي استطاع عن طريق الاطباء انقاذ اخته واعادتها

الى الصحة والسعادة . والى هذا الرأي ذهب على الزبيدي (٦١) ،
ومرجز المسرحية أن (نعيمة) فتاة اصببت بالشلل تعيش مع أخيها
زهير ولا تجد السعادة الا في أحلامها ، وهي تحلم ذات ليلة بجبال
عالية يلفها الظلام وفي وسط هذه الجبال واد يسطع فيه النور وكل
من يصل الى الوادي يشفى من مرضه . واستطاعت هي ان تصل الى
الوادي فشفيت من مرضها وعادت اليها صحتها وسعادتها . وتطلب
نعيمة من صديقتها (خيرية) ان تفسر لها هذا الحلم فتأوله بأنـها
ستشفى من مرضها . ويشهد المرض على نعيمة في الفصل الثاني حتى
تصل الى النزاع الأخير . وفي الفصل الثالث يبشرها اخوها بأن الاطباء
قد اكتشفوا دواء للشلل وفي الفصل الرابع تجري لها عملية جراحية
ناجحة ، وفي الفصل الخامس يرصدان قسماً من ثروتيهما لبناء مدرسه
للبنات وتساعد نعيمة على نشر العلم في المنطقة .

ومع ان موضوع المسرحية اجتماعي انساني يقدم لفن المؤلف مادة خصبة
ولكن المؤلف لم يوفق في البناء المسرحي فافتقرت مسرحيته الى السبك
وحسن التنظيم والصراع وتفككت الاحداث لتكلفها وعدم نمو بعضها
من بعض بالضرورة او الاحتمال وغلب عليها الحوار الفردي الذي
يطول فيممل ، وبرزت العظة فاقعة اللون صارخة المفزى ، وغلب
عليها الاسلوب الخطابي « الست عربية يا ابنتي ؟ الست ابنة هذا الوطن
المنكود ؟ ان رؤياك تمثل الحقيقة يا ولدي ، انك مثال شبح الشرق

(٦١) هنى الزبيدي (المسرحية العربية في العراق) مجلة الاقلام

العدد : ٥ ، ١٩٦٦ .

المحروم من نور العلوم والمعارف انك كبلادك مريضة شلاء ان حقيقة رؤياك هي ؛ ان النور الذي رأيته هو العلم ، وان الناس الذين رأيتمهم يدعون الى النور هم الشعوب الذين تمدنوا ونجحوا وترقوا واننا سائرون الى طريق العلم في اثرهم » (٦٢) .

والتنسيق الفني في المسرحية مفكك هزيل ينم عن معرفة قليلة بمقتضيات العمل المسرحي ، فغالبا ما يطول الحوار متطرقاً الى امور لا علاقة لها بالموضوع الاساسي من قريب او بعيد ويرمز الكاتب الاسماء بالحروف ويجعل البطلنة تنشد الشعر بمناسبة وبدون مناسبة (٦٣) ويتخلل كل ذلك الاناشيد الحماسية .

وتمثل الشخصيات التي يقيم عليها المؤلف بناء مسرحيته نماذج الخير فقط (نعيمة ، زهير ، أسماء ، خيرية ، فرحة) ، اما الشر فيتمثل في تقاليد المجتمع وهو لا يحاول ان يحيى الشخصيات ولا ان يبرز عناصر الصراع النفسي فيهما ، بل يكتفي بعرضها كنماذج على محل الحوادث القومية العانية حتى يصل الى النتيجة التي يتوخاها والتي لا تعدو ان تكون عظة طويلة . ثم تنتهي المسرحية بنشيد للشاعر الرصافي .

وقد اعتمد المؤلف على الالفاظ السهلة في الحوار ، وجعل اللغة أقرب الى العامية ، وبهذا جاء اسلوبه مذبذباً يرتفع مرة الى مستوى النثر الجيد ، وينخفض مرة الى الضعف والركاكة ؛ (أسماء ؛ خففي عليك يا نعيمة ولا تيأسي فلعل ان يحصل لك امل في السعادة في

(٦٢) محمود نديم « الفتاة العراقية » ص ١٠ - ١١ ،

(٦٣) المصدر السابق ص ٧ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ .

المستقبل » كما يستعين الكاتب بعبارات عامة يحشرها وسط اللغة الفصيحة التي تتكلمها شخصياتها « اصبحكم الله بالخير - وتقدم القهوة على الاصول - الله يساعدك يا أختي - أماكم الله بالخير » (٦٤) . ولا يخلو أسلوبه من اخطاء املائية ولغوية (٦٥) .

وفي عام ١٩٢٧ ظهرت مسرحيه (ليلى وسمير) لجميل صدقي الزهاوي في مجلة لغة العرب (٦٦) ، وقد عدتها المجلة أول مسرحية عراقية « رواية التمثيل الشترية الشعرية غير معروفة عندنا في العراق (...) » والى هذه الرواية البديعة التي تبقي له الاثر الطيب اذ تكون الاولى فيما يؤلف به . ويكون للزهاوي القدم الفاتحة لهذه الدولة الجديدة في الادب المعصري « (٦٧) وهذا الكلام لا يدل على معرفة قائله بتاريخ المسرح العراقي وتطور التأليف فيه .

وتدور المسرحية حول موضوع اجتماعي سياسي وعاطفي ، اذ يحب (سمير) الشاعر الاديبي (ليلى) ابنة القائد التي تركها أبوها ، ويتزوج حبهما بالخطبة ، ولكن (الشيخ عبد الله) يعترض طريقهما ويخطبها لنفسه ويساعده الوالى العثماني على ذلك بأن يأمر بسجن (سمير) ولكن سمير يختفي ويرسل شكوى الى السلطان العثماني ، فيأمر السلطان الوالى بعدم التعرض لسمير ، ويتزوجان ، ولكن الشيخ عبد الله يدس على سمير منشوراً سياسياً ، فيقبض عليه وينفى خارج العراق ، وبعد ان يعلن

(٦٤) المصدر السابق ص ٤ ، ٩ ، ١٠

(٦٥) المصدر السابق ص ٥ ، ٧ .

(٦٦) الجزء الاول السنة الخامسة عام ١٩٢٧ .

(٦٧) المصدر السابق ص ٥٩٨ - ٥٩٩ .

الدستور العثماني يعود سمير ليجد ان ليلى قد ماتت حزناً وكمداً .
فلا يجد السلوى الا في البكاء على قبرها .

والمرحلية نثرية ، يستخدم فيها المؤلف الشعر في المواقف العاطفية
المثيرة ، وهو ضعيف في بعض أبياتة امالة لايناسب شاعرية الزهاوي
وهو اقرب الى العمود الشعري القديم منه الى الشعر المسرحي ، ولناخذ
مقطع الوداع من سمير وايلى مثلاً على ذلك .
» سمير :

لا تسل عني حين مدت يداً تر جف ليلى والدمع ملء المآقى
فيد للوداع في جيد ليلى ويد فوق قلبي الخفاق
بقيت ايدينا ونحن حيال اليمن مشبوكة على الاعناق
ولقد اجيشنا كما تجيش الاطفال ما ان شبوا عن الاطواق
وكان النجم لما بكينا كن بكينا من الاشفاق
وبدت شخصية (سمير) وكأنها شخصية الزهاوي نفسه « سمير :
بعد ما اكملت دروسي في المدرسة الملكية بالاستانة ورجعت الى الاوطان
و « ليلى : وهو ذلك الشاعر الكبير الذي ذاع صيته ، فهو نصير المرأة
في العراق يحذو حذو قاسم امين في مصر ، واسمع ان له في صحف
مصر مقالات ملؤها الحماسة والدفاع الحار عن الاوطان ومكافحة
الاستبداد والذب عن السفور ويكتبها باسم مستعار » .

وفي المسرحية سخرية من القاليد المتبسة في المجتمع العراقي
« صلوحه : أتينا ايتمها السيدة زينت خاطبين ابنتك الجميلة ليلى لابني
الشيخ عبد الله ولا بد من انك سمعت بمكانته عند الوالى ، فقد
تواترت كراماته وكم مرة شوهد حاجاً بيت الله الحرام وهو يهرح

بغداد وكفاه فخراً انه رئيس مجلس الاربعين الابدال أولئك الذين يديرون أمر العباد مجتمعين فوق جبل قاف كل ليلة جمعة ... » وهي تزخر بالافكار السياسية « انهم يرغبون ان يكون التعليم والمحاكمات في قطرهم باللغة العربية جاعلين مطالبهم هذه مقدمة لتأسيس حكومة عربية لا صلة لها بالسلطنة العثمانية » .

وقد تباعد الزمان والمكان في بنائها المسرحي ، وقصرت المشاهد بينما تعددت المناظر ، وكان المؤلف قد كتبها لتقرأ لا لتمثل ، فالبعد الزمني بين المشهد الاول والمشهد الثاني ثمانني عشرة سنة ، وقد كتب المشهد الاول شعراً والمشهد الثاني نثراً ، وهذا التزاوج بين الشعر والنثر في العمل المسرحي يضعفه ويبعده عن واقع الحياة .

والمسرحية قصة حوارية ، فهي وأن كانت تمثل لقطة انسانية بديعة تفتقر الى كثير من مقومات العمل المسرحي ، انها تصور موقفاً ولا تعالج موضوعاً ، تصوير موقف انسان مظلوم امام حكم جائر . ولكنها في الوقت نفسه خطوة على الطريق نحو المسرحية المتكاملة التي ظهرت بعدها بعام واحد . مسرحية (وحيدة ، لموسى الشابندر) وهي أول محاولة عراقية ناجحة على المستوى الفني .

وتدور احداث مسرحية (وحيدة) التي ظهرت عام ١٩٢٨ ، حول موضوع شائع في المسرحية والقصة في الادب العربي الحديث ، هو موضوع الحب الذي يعترض الاقارب والاهلون سبيله ، ويقعّمون امامه الموانع والعقبات .

يحب (احمد) ابنة عمه (وحيدة) ويتبادلان الحب والرغبة في الزواج . ولكن والده يرفض هذا الزواج لخلاف سابق بينه وبين

اخيـه . ويزور احمـد ابنة عمه وتساعدـها مربيتـها (أم علي) ، ولكن سكان الحي يستنكرون زيارة احمـد ويسلقون وحيدـة بالسنتهم ، وتشـي عـجوز بها لـدى الشرطة فيقبض على وحيدـه بجريمة البغاء السـرى . ويحاول (مختار المحلـة) ان يخلص وحيدـة من السجن لولا تسرع احمـد وخصامه من الضابط (حسن خان) ، فيمتنع الاخير عن اطلاق سراحها ويحاول الاعتداء عليها فتنـتحر . وفي الفصل الخامس والاخير تبكي (ام علي) على قبر وحيدـة وهي تضع عليه اكليلـا من الزهور ويدخل احمـد فينتـحر على قبرها وهو يصرخ (وحيدـه وحيدـه وحيدـه) .

وتغلب على المسرحية الصبغة الرومانسية وحبكتها اشبه بحبكات قصص الغرام التي تدور حول الشعراء الذين يحبون فيتدلون في حبهم ويصابون بهزال في اجسامهم حتى يشرفوا على الموت او بلوثة تقودهم الى الانتحار .

وقد وفق المؤلف في سبك احداثها في تتابع سريع يصل باحكام الى ذروة الاهتمام عندما يحاول (حسن خان) الاعتداء عليها حيث تبلغ الاحداث النهاية الفاجعة في الفصل الاخير كما ابراز الصراع بين القديم والحديث وبين الشعب والسلطات المستعمرة . والتعقيد في المسرحية متشابك كثير الالوان والفروع ، والنسيج فيه معقد متضارب ولكنه غير ملتحم . وفيه هنات لا تحتملها عادات المجتمع العراقي ولا العرف السائد فقد تصرف والد احمـد تصرفاً غير مألوف في مجتمعا ، ومع انه لم يظهر في المسرحية ولكن من غير المعقول الا يتدخل لكي ينقذ سمعة (وحيدـة) ابنة اخيه ، مع ان ما يـخدش

سمعتها يضر به وبسمة أسرته اضعف الى ذلك انه من غير المعقول ان تتهم فتاة بمزاولة الرذيلة والبغاء بسبب زيارات ابن عمها في دارها وهي من الاشياء المسموح بها في عرفنا . كما انه كان من الاجدر بالمؤلف ان يجعل احمد ينتحر في السجن بعد سماعه خبر انتحار حبيبته بدلا من ان يؤجل انتحاره حتى الفصل الخامس ويجعله ينتحر على قبر حبيبته وحيدة بطريقة رومانسية متكلفة (٦٨) .

اما الشخصيات فمسيرة مستسلمة لاقدارها مترقبة الموت ليحل بأصابه القاسية ما استعصى عليها حله من العقد .

والشخصية تثبت على لون واحد فهي بيضاء او سوداء لا توسط ولا امتزاج . وهي بهذا تنأى عن واقع الحياة الانسانية التي لا تقرر وجود شخصية حية تجمد على صفة واحدة . فالبطل احمد كريم مذهب لطيف المعطر دمث الاخلاق مخلص في حبه وكذلك وحيدة وعلى العكس (حسن خان) فانه قبيح الصورة ثقل الظل شرس الاخلاق متقلب ماكر .

ومع ذلك فقد اجاد المؤلف لبراز وجوه التباين في أخلاق هذين النوعين من الشخصيات - الخيرة والشريرة - وفي تصوير امزجتها وافكارها . واستطاع ان يوضح الى حد ما أبعاد شخصية وحيدة واستعان المؤلف بالعامية الى جانب اللغة الفصحى فجعل (وحيدة وأم علي) تتكلمان العامية وأبنة عمها (بهيجة) تتكلم العامية تارة والفصحى تارة اخرى . « بهيجة : لا تلمويني ياوحيدة . أنت تعرفين

(٦٨) علي الزبيدي (المسرحية العربية في العراق) مجلة الاقلام

العدد ٥ ، ١٩٦٦ .

اني احبب مثل اختي وانتي كلش عزيزة عندي .
« بهيجة : هي العصبية التي طالما اشتكيننا منها كلنا هو البلاء الذي
يحل على رأس البنات العراقيات . »

والحوار العامي الذي اجراه على لسان بعض شخصياته تجاوب مع
بيئة الشخصية ولهجتها الحقيقية ، فلهجة احمد تختلف عن لهجة اليهودي :
(حسن خان) ! ولك خوجه انت شلون يبول بالدرب انت ماتعرف
هذ بمنوع .

الموقوف اليهودي ! افدالك افندي والله ونبي موسى ما بلتو كنت
ويقف والدوغية لزوموني وضغبوني وميتوني وجابوني هوني .
ولكن الكاتب اخطأ في جعل احمد الشاب المثقف يتكلم العامية
بينما يختار المحلة الجاهل يتكلم اللغة الفصيحة . وقد يجمع المؤلف
بين العامية والفصحى في آن واحد وعلى لسان شخصية واحدة « وأعرف
البنية منذ ولدت هذي تهمة قبيحة وتاللهي وحيدة بنت عفيفة طاهرة
ولا يدخل بيتها احد من الرجال سوى احمد بك ابن عمها وخطيبها
ماكو بكذ ذرة شك بعفة الفتاة » . وأجاد الكاتب بحواره الساخر
من التقاليد العقيمة من المجتمع ومن السلطات المحتملة وجاءت السخرية
عفوية على لسان الشخصيات كأم علي ووحيدة كما انه اجاد في اعطاء
صور حقيقية عن المجتمع العراقي والتخلف الذي يسوده ، وضياع
الحقوق ، واهدار الكرامات !

« حسن خان : زين صاحب بارحه بالليل داورية جابوا واحد حرامي
شافوه يكسر دكان بالسوق السراي وعنده قامه .

السارجن : أول رأيت قامه خلى فوق الميز مال حرامي خلى يروح

بالجهنم » .

لقد كانت مسرحية وحيدة نموذجاً حياً لهذا الصراع العنيف الذى اثارته التطورات الجديدة في المجتمع العراقي ، فانتشار الثقافة المصرية واصطدام القيم الجديدة بالعادات والتقاليد القديمة خلق عدداً كبيراً من المشاكل الخلقية والاجتماعية في داخل العائلة العراقية وخارجها . وقد ادت هذه الحالة لا الى انقسام أفراد العائلة الى جيل جديد يريد طرازاً وانماطاً جديدة من الحياة وجيل قديم يحافظ فحسب ، بل انتهت أيضاً الى انشطار في شخصية المتجدد وفي شخصية المحافظة الفردية نفسها وتولدت حالات من القلق والتردد والحيرة .



ولقد كانت المشاكل الاجتماعية تقدم الى كتاب المسرحية في العراق مادة جاهزة للتأليف المسرحي . وكان الجمهور الذي يعيش هذه الازمات يتذوقها ويرغب في رؤية المشاهد المنتزعة من حياته الاجتماعية ممثلة أمام عينه ، فلم لا يتجه اليها الكتاب ويستقون منها موضوعات مسرحياتهم؟ لقد طغى هذا الاتجاه الاجتماعي على المسرحيات العراقية في الفترة الممتدة ما بين الحربين العالميتين على الاخص وما بعدها .

وكانت هذه الفترة بالذات حاسمة في تاريخ التحول الاجتماعي في العراق ، ففي اثنائها احتدم الصراع عنيفاً بين البداوة والحضارة ، بين ما هو حافظ وما هو متجدد ، بين من كان معتدلاً ومن كان متطرفاً ،

بين من تشبث بالثقافة التقليدية القديمة ومن اندفع لا يلوي على شيء وراء الثقافة الغربية .

واذا كان هذا الاتجاه قد مهد سبيل النجاح امام الحركة المسرحية في ذلك الوقت ، فقد كان مسؤولا في الوقت نفسه عن مواطن الضعف فيها . فالمسرحية الاجتماعية يغلب أن تثقل بمناقشات طويلة تسرد فيها الآراء بطريقة تبعث على الملل ، وتقلل من الاعتماد على الحركة والحدث . ولولا ما تنصف به الاحداث الاجتماعية في المجتمع العراقي من عنف يصطبغ غالبا بالدم ويتطبع بطابع مأساوي عنيف لكان من المحتمل ان تقل فرص النجاح أمام هذا المسرح الاجتماعي (٦٩) .



وبرز في الثلاثينات من هذا القرن ثلاثة كتاب مسرحيون هم : سليم بطل ونديم الاطرقجي ، وصفاء مصطفى ، وكان عملهم في الفرق المسرحية في العراق ، سبباً في وفرة انتاجهم ، وتعدد نصوصهم المسرحية التي قدموها لهذه الفرق ، واشترك بعضهم في تمثيلها مثل سليم بطل ونديم الاطرقجي .

وقد دارت مسرحيات هؤلاء الكتاب حول الموضوعات الاجتماعية التي أخذت تظهر في منتصف العشرينات ، وتعرض هذه المسرحيات

(٦٩) انظر على الزبيدي (المسرحية العربية في العراق) الاقلام

للعيوب الاجتماعية المعاصرة ، وتبرز الهدف الاخلاقي وتدعو الى التمسك به . وكثيراً ما كان الكتاب الثلاثة يضحون بالمثل الفنية في سبيل هذا الالتزام الاخلاقي ، ولا يلقون بالا لشروط كتابة المسرحية ، لأنهم قصدوا من كتاباتهم تصوير الفساد وتجسيمه ، وتنفيذ القارئ أو المراهق منه فكان اقرب الى المصلحين الاجتماعيين منهم للكتاب الفنيين .

وقد كتب (سليم بطى) مسرحياته (الاقدار) عام ١٩٣٤ و (طعنة في القلب) عام ١٩٣٦ ، و (المساكين) عام ١٩٣٣ ، وقد مثلتها فرقة انصار التمثيل العراقية عام ١٩٣٤ ولم تطبع في كتاب وفقد نصها وقد مثلت الفرق التمثيلية في العراق هذه المسرحيات واعادت تمثيلها مراراً .

ويهدف الكاتب بمسرحياته الى العبرة والعظة . وقد التزم فيها تصوير الجانب المظلم من الحياة ، جانب الشر والجريمة . والاحداث في مسرحياته سريعة تتوالى فيها الفواجع والكوارث يتبع بعضها بعضاً في عجلة وفي اسلوب الافتعال - وأنا أخالف جميل سعيد الذي قال عن مسرحية (طعنة في القلب) « ويعرض على القارئ حوادث غاية في الروعة . . . ، وربما كانت مسرحيته طعنة في القلب خيراً ما كتب (٧٠) فقد انقلبت هذه المسرحية على سبيل المثال لكثرة من مات من شخصياتها الى بجزرة رهيبه ، فيها محاكاة واضحة لمسرحيات يوسف وهبي . أما بطل المسرحية (احمد) فهو نموذج فريد ، شاب فاسق مقامر سكير تهجره زوجته بعد ان

تياأس من صلاحة وتعمل في حياكة الملابس لاعالة نفسها واعالة ابنتها الوحيدة ، ويهدمها المرض وتضطرها الحاجة الى مد يدها للناس . هذا كله بينما احمد سادر في غيه ، يغوى « فاطمة » أخت صديقة (محمود) وعندما يعلم محمود بالامر يموت بالسكتة القلبية . وتطارد الشرطة أحمد في الفصل الثاني لارتكابه جريمة قتل ويدخل في غرفة زوجته المحتضرة والشرطة في اثره فتموت زوجته من هول الصدمة . ثم يموت الاب ، وتحترف ابنته البغاء ، ويلتقي بها بعد خروجه من السجن فيقتلها ويصاب بالجنون . اما الفصل الرابع فمفتعل من اساسة ، وكان الأجدر بالمؤلف ان يحذفه وينهي المسرحية مع نهاية الفصل الثالث ، ولكنه اراد ان يعاقب «فاطمة» الفتاة التي عبث بها احمد فية ودها الى مستشفى الامراض العقلية مع احمد ويدير بينهما حديثاً طويلاً لا يصدر عن مجانين اطلاقاً وينهي مسرحيته بموت احمد وليست مسرحيات سليم بطى الاخرى بأحسن حالا من هذه المسرحية ، وكلهما تدور حول مكافحة البغاء والقمار وشرب الخمر وغير ذلك من الاوبئة الاجتماعية وتعيش احداث هذه المسرحيات في جو رومانسى صاخب ، مغمم بانفاس الحب العنيف الذي يكون بمثابة المحرك الدائم لاحداث المسرحية .

والمسرحية لا موضوع لها بل هي مجموعة موضوعات واحداث حشرت حشراً بطريقة تخالف منطق الحياة لتباعد هذه الأحداث وتنافرها واتكال المؤلف على المصادفات المتعددة لتركيب اجراء كل فصل من الفصول . وكان من نتيجة تلك الحوادث الطفيلية التافهة والمواغظ الطويلة

التي أدخلها المؤلف في صلب المسرحية أن تقطع السياق وتعطل تسلسل السرد .

فقد قدم (سليم بطى) لمسرحيته « طعنة في القلب » على سبيل المثال بمقدمة تمثيلية تحاور فيها شبح الرذيلة والفضيلة مع ثلاثة من الأموات في مقبرة توفى الاول بمرض عفن والثاني بالمخدرات والثالث مات منتحراً . وهى مقدمة لا لزوم لها ولم تلق ضوئاً جديداً على الحدث أو تساعد على تطويره ، بل هى على العكس من ذلك تبدو منفصلة كل الانفصال عن صلب الحدث في المسرحية .

كما جعل المؤلف الفصل الاول منها كالمسرحية الكاملة يتوهم المشاهد ان المسرحية انتهت اذ ينهيه بمأساة يطارد فيها (محمود) اخته ليكشف القناع عن وجهها في دار صديقه احمد فيصيح ويلحقه احمد صارخاً : (لا لا) ويصعق . ويكشف محمود القناع فاذا هي اخته فاطمة ، ويهم بقتلها وقتل احمد ، ولكنه يسقط مغشياً عليه ثم يموت بالسكتة القلبية .

ويبدأ الفصل الثاني وكأنه حلقة قائمة بنفسها ايضاً ، ويختم بموت جميلة زوجة احمد ، وبالقاء القبض على احمد وايداعه السجن لانها به بقتل بغى وسرقتها . ويخيل للمقارئ أن المسرحية قد انتهت ويختم الفصل الثالث بأن يجد احمد ابنته (ماجدة) فى احد بيوت الدعارة ، فيقتلها ويؤخذ الى مستشفى الأمراض العقلية . ولكن المسرحية لم تنته بذلك بل ينقلنا في الفصل الرابع الى المستشفى .

وهذا التفكك بين الفصول وعدم الربط بينها يجعل عنصر التشويق ضعيفاً ولا يدع المشاهد ين يتحركون بعد كل فصل الى التطلع لما سيحدث في الفصل الذي يليه .

والى هذا الرأي ذهب جميل سعيد (٧١) .

ومضمون هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات (بطى) مضمون شريف وهدفها نبيل ، ولكننا من الناحية الفنية نلاحظ انها فاقدة لأهم مبدأ فني وهو مبدأ الوحدة .

والشخصيات في مسرحيات (بطى) نموذجية ، فهي اما سوداء شريرة مثل شخصيات (احمد ، ومحمود ، الحجيية . سلومو) أو بيضاء خيرة مثل (الحاج حسين ، جميلة ، ماجدة) . ويسري على هذه الشخصيات حكم الحوادث ، فهي مسيرة فيما تجترحه من اعمال ، لا تثور على وضع من الأوضاع ، ولا تحول دون تغير حالة من الحالات . وهي مستسلمة لأقدارها مترتبة الموت . تموت (جميلة) جوعاً دون ان تحاول ثنى زوجها عن طريق الشر الذي سلكه أو تطلب منه الطلاق ، وتقاد (ماجدة) ابنة احمد الى طريق الرذيلة دون ان تثور او تمتنع وهي الفتاة الشريفة الطيبة . ويقاد (احمد) الى السجن ثم الى مستشفى المجازيب ، دون ان يحاول اصلاح حاله ، وهو الغاب المتعلم .

اما من حيث تصوير هذه الشخصيات وتحديد ابعادها ، فأنها لا تكاد تبين او تحدد ، وكأنها استحال الى مجرد نماذج لأنماط من السلوك وضروب التصرف التي اراد المؤلف ان ينقدها او يظهر مساوئها او اخطارها على المجتمع . فأحمد في مسرحية « طعنة في القلب » نموذج للرجل الذي فقد القيم الأخلاقية ، وتأثر بما وفد اليها من قشور الحضارة الغربية ، من معاشرة للبغايا وشرب للخمر ولعب الميسر . وهو يشبه الى حد كبير (يوسف) احد ابطال مسرحيته الاخرى (الأقدار) .

وتتنوع الشخصيات عند (بطى) بتنوع أسلوب الكلام ، وتنوع استعمال الكلمات ، واللمجة التي تتراوح بين الفصحى للشخصيات المتعلمة والعامية للشخصيات الجاهلة كما يوضحه هذا المقطع من مسرحية (طعنة في القلب)

« أحمد : ستأتي فاطمة بعد قليل . الفتاة التي تأتي هنا أحياناً فكان على حذر عندما تدخل ، قف أنت بالباب ولا تدع أحداً يدخل . . . أفهمت . . أما إذا جاء محمود فأخبرني قبل أن يصل الباب . جعفر : تحت أمرك - يطرق الباب -

أحمد : أنظر من الطارق .. يخرج جعفر . . جعفر : يا صباح الخير . . يا فتاح يا رزاق ، أوف يا نهار أسود . شلومو : من الخارج - هوني قد قلك ، هوني ليش أنا ما اعفف هوني ساختجي .

جعفر : لك ما هنا ما صدكفي . شلومو : من الخارج .. هوني قد قلك وي أغيد أشوفه بشغل » (٧٢) . ونجد مثل ذلك في مسرحيته (الأقدار) ، وهذا الحوار بين الطبيب (ابراهيم) وامرأة جاهلة يوضح ذلك :

« ابراهيم : لماذا لم تأخذه الى الطبيب .

المرأة : يريد فلوس يا بك أخذته الى الحستخانه وانتظرت من الفجر الى بعد الظهر كالولي باچر توسلت بيهم بجيت ما حن علي أحد . ابراهيم : في أي يوم .

المرأة : قبل يومين وانتظرت حتى جالكتور للظهر وحاف هذوله

الى يعرفهم هذا البلبات واللباتي كلهم تعالوا باچر وآني جزت» (٧٣) .
ويحمد للمؤلف أنه استخدم كل شيء في المسرح للتعبير في مسرحية
(طعنة في القلب) ، فجعل في غرفة (جميلة) زوجة أحمد (ماكنة
خياطة) ليفهم القارئ أنها كانت تعيش على ما تخطيه للناس ، دون
حاجة الى ذكر ذلك في الحديث ، كما وضع في الغرفة أثاثاً بسيطاً ليدل
على حالة الفقر والبؤس التي بلغتها جميلة وابنتها ، وكذلك عرض
(فاطمة) في مستشفى المجاذيب تهذي وتحاول أن تنيم ابنتها ليوحى
للقارئ أنها ولدت سفاحاً ومات ولدها ، مع انه لم يشر الى هذا في
أحاديثه من قبل (٧٤) .

ومسرحيته (الأقدار) ١٩٣٤ (٧٥) ، افضل من مسرحية (طعنة في
القلب) ١٩٣٦ رغم أنها سبقتها في الظهور . وهي أقرب الى فن التأليف
المسرحي وان كانت مشبعة بالجو الميلودرامي ، ومعتمدة على المصادفات
والتكلف . ولا تخلو من الفجوات . من ذلك مثلاً ان يطرد ابراهيم
زوجته من داره في نهاية الفصل الأول - على سبيل المثال - متهماً
اياها بالخيانة الزوجية ، ونفاجأ في بداية الفصل الثاني بوجودها في
الدار ، دون أن يشير المؤلف الى أن زوجها قد اعادها اليه أو صالحها .
ومن ناحية أخرى لا نجد ضرورة لبعض المشاهد في الفصل الثالث من
المسرحية ، كالمشهد الخامس حيث يدخل الابن المريض على والده في

(٧٣) الاقدار ص ٨ - ٩ .

(٧٤) جميل سميد (المصدر السابق) ص ٥٧ .

(٧٥) أخطأ على الزبيدي في كتابه (المسرحية العربية في العراق) ص ١٥٤

اذ اعتبرها المسرحية الثانية بعد طعنة في القلب .

السجن ، والمشهد السادس ، والمشهد السابع الذي يسفر فيه يوسف عن وجهه لابراهيم في السجن ، الا اذا قصد من ذلك اثارة المشاهد العادي بهذا الافتعال الميلودرامي .

كما أن الفصل الرابع كله لا لزوم له : وكان في امكان المؤلف أن يختم المسرحية في نهاية الفصل الثالث .

وقد أكد الكاتب هذا الافتعال المواقف الرومانسية الغنيقة ، حيث تحب الزوجة أخ زوجها بينما يكاد ابن عمها يموت حسرة وجوى ولكنها لا تبادله الحب « يوسف : سلمى الى منى هذا الجفاء ؟ انت تعلمين انني لم أصل الى هذه الدرجة الا من أجلك ، لم أترك بغداد وأهيم في البراري والقفار مدة خمس سنوات الا من أجل حبك ، بحث لك بهذا الحب ركعت على ركعتي ذليلاً ، وضعت قلبي تحت قدميك وتوسلت اليك مزقت قلبي ... (٧٦) وعندما يبأس يوسف من استجابة (سلمى) له يتقمص دور (ياجو) ويشكك الزوج (ابراهيم) في اخلاص زوجته له ، ويدبر موقفاً بين سلمى وشفيق أخ ابراهيم ، ويصبطهما الزوج لبراهيم ، فيقتل الزوج زوجته وينتحر الأخ ، ويسجن ابراهيم . ويكشف يوسف لابراهيم عن خطئه فيعتد عليه ابراهيم ويقتله بعد أن يخرج من السجن ثم يذهب الى البصرة ، ويزور ابنه في عيادته حيث يسلم الروح في موقف ميلودرامي لم يحسن الكاتب استغلاله .

وموضوع هذه المسرحية متحد غير مبعثر أو متشعب كما في مسرحيته السابقة . وقد جعلها في أربعة فصول أيضاً ، ولكن دون مقدمة تمثيلية كما فعل في المسرحية السابقة ، ودارت الفصول الثلاثة الأولى في بغداد

عام ١٩٣٤ ، أما الفصل الأخير نمد دارت أحداثه في البصرة عام ١٩٥٥ .
وقد تناوبت أحداث هذه المسرحية في خط سير معقول بالنسبة
لمسرحيته السابقة ، وعقدتها أكثر حبكة لم تصطنعها المصادفات كالمسرحية
السابقة ، بل اصطنعتها الظروف التي لا يستلزم الأحداث وأشاعت بينها
الغموض والتوتر . فسلوك الزوجة يشعرنا أنها خائنة ولكننا نكتشف
أنها لم تكن كذلك ، بل كانت عصبية المزاج بسبب ظروف بيئتها
الاولى .

والرسالة الغرامية التي اكتشفها الزوج تثبت خيانتها يتضح أنها
مكيدة دبرها يوسف مدفوعاً بدافع الغيرة ، ويخيل للمشاهد أن علاقة
مربية تجمع بين الزوجة و اخ الزوج وشقيق فاذا بالاخ برىء (٧٧) .
وبالإضافة الى ذلك فإن شخصيات هذه المسرحية واضحة المعالم
محددة الأبعاد ، يتسلسل المؤلف الى جنبات نفسها المعتمدة ليكشفها لنا
بوضوح وجلاء خطوة بعد خطوة ، ولكنه لم يتخلص من نموذجية هذه
الاشخاص ، فهي اما خيرة مثل (شفيق وسلمى) ، أو شريرة مثل (يوسف
وام ابراهيم) .

واما لغة المسرحية فقد جاءت اكثر قوة واشراقاً من لغة مسرحيته
السابقة ، فقد استخدم فيها اللغة الفصيحة ، ومزجها بالعامية في بعض
المواقف حيث جعل الشخصية الجاهلة (كالمراة التي جاءت بابنها الى
ابراهيم ليعالجه - وسعدون الخادم) - تتكلم العامية ، وجعل الشخصية
المتعلمة تتكلم الفصحى كباقي شخصيات المسرحية فجاءهم من المتعلمين ،
بينما جمع في مسرحيته السابقة (طعنة في القلب) لهجة عامية

وفصحى فى وقت واحد ولشخصية واحدة وفى موقف واحد ، ووضع لهجة مصرية على لسان شخصية عراقية .

اطيف : نشمية شوفى - ورأس نشمية العزيز لا تقولى انا سكران انا لست سكراناً ، انا شربت كثيراً ولكننى لست سكراناً ، اوعى تفكرى اننى سكراناً ، لا ، ها ، انت تاج راسنا (٧٣) .

والحوار فى هذه المسرحية - الاقدار - جيد فى الغالب لا لغو فيه يفيد الحدث لا بانيته الشخصية او الكشف عن جوانبها المختلفة ، ويدفع بالحركة المسرحية الى الامام ، كما فى هذا الحوار بين (سلمى) وحمااتها الذى افرغ فيه المؤلف الصراع الذى يتم بين الحماة وزوجة ابنها فى العراق !

« فهيمة : وماذا تطلبين اكثر من هذا ؟ اعريانة انت ؟ جائعة ؟ ان الله انهم عليك بحياة سعيدة ، وتسكنين داراً عامرة وتعيشين احسن عيشة رغيدة . هل كنت تعيشين فى بيت ابيك احسن من هذا العيش ؟ »

سلمى : ثائرة - ارجوك لا تذكرى والدي او بيته . ان والدي لا يكلمك الآن ، انك دائماً تعيرينى بالخدمة والخانعة فهذا ليس بعار ، كم من مرة حذرتك ان لا تتدخلى فى اعمالى بينى وبين زوجى انا وزوجى على وفاق تام ولا نرغب فى نصائحك » (٧٤) .

هذا بينما يشيع الحوار القافى فى المسرحية السابقة (طعنة فى القلب) وهو حوار لا ينمى الحدث ولا يوضح ابعاد الشخصية وقد يضم كلاماً

(٧٣) طعنة فى القلب ص ٧ .

(٧٤) الاقدار ص ٢٧ - ٢٨ .

نابياً لا ينسجم مع عمل فني او ادبي .

« الام يا الله بلا لفوة خشي الغرقتج ، لوما آني جان جروج لجلاب .

حربية : في غرفتها - ياليتهم جر جوني ولا اعيش هذه العيشة

المررة .

الأم ! اسكتني دلعن ابوج لا ابو الخلفج . بت الجلاب « (٧٥).

وقد عاصر نديم الاطرقجي سليم بطى وشاركه في النشاط المسرحي

والادبي والف عدة مسرحيات عثرنا على بعضها : (العائلة المنكوبة)

التي مثلت عام ١٩٣٢ في بغداد و (الثورة العربية) التي مثلت على

مسرح (الاوبرا) في العراق عام ١٩٣٥ و (افندي من جذب) التي

مثلت على المسرح نفسه عام ١٩٣٦ و (الاعتراف) التي مثلت من قبل

(فرقة بابل التمثيلية) في بغداد عام ١٩٣٨ (٧٦) . وجميع هذه

المسرحيات كتبت باللغة العربية الفصحى عدا مسرحية (افندي من

جذب) . فقد كتبها باللهجة العامية ، وهي مسرحية قصيرة تقع في

فصلين وتعتمد على المفارقات الفكاهية والمواقف المصطنعة . وبطل هذه

المسرحية (مرهون افندي) - رجل قبيح يعتقد في نفسه القدرة على

قرض الشعر ، ويقع في مأزق عديدة مع (الملا علوان) البخيل ، ولكن

الازمة بينهما تخف عندما يعتقد الملا علوان ان بطاقة اليا نصيب التي

يمتلكها مرهون قد ربحت نيزوجه بابنته طمعاً في ماله ولكنه يقع

على الحقيقة حيث لا يجدي ندمه ولا ثورته .

(٧٥) طعنة في القيب ص ٥٧ :

(٧٦) لم يعثر غيري على هذه المسرحيات وقد اشار ذلك على الزبيدي في

كتابه (المسرحية العربية في العراق ص ١٥٧ - ١٥٩ .

وقد اصطنع المؤلف هذا الموضوع ليحرك أبطاله وشخصه في جو فكاهي مرح بين المفارقات والمآزق . وهذه المسرحية هي المسرحية الفكاهية الوحيدة من بين المسرحيات التي كتبها المؤلف ، ولم تصل إلينا مسرحيته الشريتان (الحاجب المنصور) و (وضاح اليمن) .

وموضوعات مسرحياته ، موضوعات اجتماعية فمسرحيه (العائلة المنكوبة) مثلاً تبحث على الإقلاع عن المفاسد كلعب الميسر وشرب الخمر ومعاشرة البغايا . وتبحث مسرحية (الثورة العربية) على الدفاع عن العروبة ومقاتلة المستعمرين في شكل الاتراك الذين حكموا العراق أمداً طويلاً . وتعالج مسرحية (الاعتراف) مشكلة الزواج في الشرق والظاهر ان المؤلف قد وقع تحت تأثير الحركة الاجتماعية التي شيدها العالم العربي في أوائل هذا القرن من ناحية ، كما وقع تحت تأثير المسرحيات المصرية التي عرضتها الفرق التمثيلية في العراق في العشرينات وأوائل الثلاثينات من هذا القرن مثل فرقة جورج أبيض وفرقة يوسف وهبي وفرقة عزيز كما سبق واسلفنا . وقد طغى الاتجاه الوعظي طغياناً عظيماً في مسرحيات الاطرقجي وجاءت أكثر المواقف فيها عبارة عن مقالات وعظاية او خطاب اجتماعية ، تقطع سياق المسرحية وتفكك من تناسقها . فهو لا يترك فرصة او مناسبة تمر دون ان يسفر عن وجهه ، ويتقدم الى القارىء او المشاهد بمواعظه ونصائحه التي تدور حول التربية الصالحة والخلق الحسن وضرورة التمسك بالقومية الصادقة والوطنية الحقة والدعوة الى تحرر المرأة وغير ذلك من المعاني التي كانت شائعة في آثار كتاب هذه الفترة . ولعل هذه العظة التي تقتبسها من مسرحية (العائلة المنكوبة) تستطيع ان تعطينا فكرة واضحة عن هدف الكاتب من وراء كتابة

مسرحياته : « نجية ! فمقي يا إلهي ننال مركزنا الطبيعي بجانب الرجل حتى نكسر هذه القيود الاستبدادية التي حبستنا عن التقدم دهوراً طويلة وأخيراً متى تسمحون لنا ان نرفع رؤوسنا عن استحقاق لدخول ميدان الحياة عاملات نافعات . . يجب ان نقدم ما نريد صرفه لشراء المناديل والحلويات في عقد قراننا الى احدى الجمعيات الخيرية أمثال حماية الاطفال والمدرسة الخيرية الاسلامية فذلك خير واجدى . والسمة الواضحة لعمل نديم الاطرقجي المسرحي ، هي ضعف التنسيق الخارجي ، فالحوادث لا تنسجم ولا تنمو باسباب معقولة ، تحملنا على الاقتناع والتسليم ، بدلا من الدهشة والاستغراب ، وهي تجري الى المستقر الذي يريده لها المؤلف دون تمهيد او ارتباط . وتتوالى المشاهد بسرعة وتنتقل من مكان الى آخر دون ان يقدر المؤلف للزمن حسابا كما في مسرحية (الثورة العربية) التي تدور احداثها ابان الثورة العربية التي اشعلها الشريف حسين ضد الاتراك في الحرب العالمية الاولى ، حيث يتطوع (سليم وهذلان) مع المجاهدين ويبقى (سليم) اخاه محموداً الى جانب والده منصور واخته (حليلة) خطيبة هذلان . ولكن محمود لم يستجب لرغبة أخيه ويتطوع هو الآخر . وتعاني حليلة ووالدها الشيخ الامرين من ظلم الشرطة التركية . ويقتل هذلان في ساحة الشرف وهو يهاجم حصنا عثمانيا في الحجاز ، ويكلف محمود بأداء مهمة في العراق .

ويهود سليم الى العراق لانجاز مهمة ويدخل داره في الوقت الذي تحاول الشرطة العثمانية الاعتداء على اخته فيقتل الشرطة . وبينما يحاول اخفاء الجثث يدخل محمود فجأة ونعلم منه ان الشرطة تتابعه

بعد ان اكتشف امر المهمة التي اوكل بها ، فيعطى محمود الوثائق
لسليم الذي يهرب بها من وجه الشرطة . وتهدد الشرطة محموداً بالقتل
اذا لم يسلمهم الوثائق ، فيمتنع رغم ان الشرطة تقتل اياه واخته امامه .
وبينما تهم الشرطة بقتله يدخل سليم ومعه المجاهدون فينقذ اخاه ويعلن
انتصار الثورة وانسحاب الانراك . وهكذا تنتقل الاحداث بين العراق
والحجاز دون حساب للزمن .

وقد قصد المؤلف من هذه المسرحية ، الى تصوير الفساد الذي عم
العراق ابان الحكم العثماني ، وما كان لشرطتهم من اثر في خلق هذا
الفساد . وتلعب الصدفة كما رأينا دوراً هاماً في تسيير الحوادث ،
وتشيع وقائع الهرب والتخفي والمطاردات والمعارك والقتل في المسرحية
جوا ميلودراميا رومانتيكيا ، يختفي معه منطلق الحوادث والحياة وتنقسم
روابط السببية ، لتمهد السبيل لظهور المفاجآت المستنكرة والوقائع
الرهيبية المؤثرة ، التي تجاني الواقع بجافاة تامة وتتنكر لطبيعة الحياة
الانسانية أشد التنكر ، كما هو الحال في مسرحيته الاخيرتين . ففي
مسرحية (العائلة المنكوبة) يستعد (عبد الله) للزواج من ابنة عمه
(نجية) ويدخل عليه أخوه (سليم) يطلب منه مبلغاً من المال ،
فيرفض ان يعطيه عبد الله المال حتى يقسم سليم بانه سترك الخمر ولعب
الميسر ، وما يلبث سليم ان يعود ثانية لسرقة المال بعد ان يخسر ما
أخذه من أخيه في القمار . وبينما يعالج سليم فتح الصندوق الذي
وضع فيه المال يفاجأ بدخول عمه (ناجي بك) الذي فقد بصره
أثر تعذيب السلطات العثمانية له ، فيستنجد العم ظناً منه بأن سليم
لص ، فيقتله سليم ويهرب . ويدخل عبد الله أثر سماعه صوت الطلق

الناري ويخمن ان القاتل أخوه سليم ، فيضحي بنفسه لانقاذ أخيه .
وتهد الصدمة كلا من أبيه وخطيبته . ويحكم عليه بالسجن ولكنه
يهرب منه ، ويعود الى الدار متخفياً . وعندما يراه والده يحارل قتله
في اللحظة التي يدخل فيها سليم مطارداً من قبل الشرطة لجريمة
ارتكبها . ويعترف سليم بقتله لعمه ، فتموت نجية من هول الصدمة ،
ويجن الاب وتقبض الشرطة على سليم .

وليست مسرحيته الأخيرة (الاعتراف) أقل غرابة في أحداثها من
مسرحيته الأنفي الذكر ! يحب (عبد الرزاق) الشاب المثقف والمحامي
النابة ، ويمثل الشعب في مجلس النواب ، ابنة عمه (حليلة) ، ولكن
والدها ينضل ان يزوجها من رجل غني طاعن في السن ، فيقتل عبد الرزاق
عمه ويهرب . ويتهم ابنه (رأفت) بقتله ، بسبب مشادة حصلت بينه وبين
والده . ولكن ضمير عبد الرزاق يستيقظ ، ويقرر الانتحار بعد ان
يترك اعترافا مفصلا بجريمته ودوافعها ، وبينما هو يعد غدارته ، تدخل
حليلة وتطلب اليه انقاذ أخيه ، فيستجيب لها ويعترف بجريمته أمام
القضاء بعد ان يلقي خطاباً رناناً ، ينحى فيه باللائمة على التقاليد
البلية ، وينتحر أمام الجموع (٥) المحتشدة ، ويصاب رأفت بالجنون من
هول الصدمة ، وتولول حليلة وسط المأساة المفتعلة .

وقد تنكر المؤلف لشخصياته في سبيل هدفه الاجتماعي ، واهمل
رسمها ، وعرضها عرضاً ذاتياً أكثر منه تجليلاً موضوعياً ، وذلك بحسب

(٥) لخصت المسرحيات لانها مفقودة وقد حصلت على نسختها
الخطية المكتوبة بيد المرحوم نديم اطرقي من والدته . وقد فشل
الكثيرون في اقناعها للاطلاع على هذه المسرحيات .

قربها من مزاجه وتمثيلها لأرائه الاجتماعية والخلقية . فالنماذج الخيرة من الشخصيات قريبة من نفسه مثل (عبد الله ، وعبد الرزاق ، وهذلان ، وسليم ، ومحمود ، ونجيه ، وحليمه ،) وغيرهم والنماذج الشريرة بعيدة عن نفسه مثل (سليم ، ووالد حليمه ، والشرطة التركية ، وملا علوان) . ويتوالد الصراع في مسرحياته من تباين هذه الشخصيات وتناقضاتها . والشخصيات عنده تثبت على لون واحد ، من غير توسط او امتزاج فالشخصيات الخيرة جميلة الوجه دائماً في جميع مسرحياته . حسنة المعشر الى جانب فضائلها العديدة لأنها قريبة من نفسه ، بعكس الشخصيات الشريرة . وقد عرض لنا المؤلف الشخصيات تامة كامله ، واستمعنا عن تحليل نفسياتها والتدرج في وصف أخلاقها ، باحاطتها بسلسلة من المفاجآت المستنكرة ، والحوادث الشاذة الغريبة ، كما رأينا حين تلخيصنا لهذه المسرحيات . ولكل شخصية من شخصياته عمل اجتماعي تؤديه ولو خرجت انفعالاتها وعواطفها أثناء هذه التأدية هزيلة فجأة ، لا توحى بأنها تصدر عن حياة انسانية صادقة نابضة . وقد حشر المؤلف في مسرحيته (الاعتراف) شخصيات لا لزوم لها بل ان حذفها أولى لتوفير قسط اوفى من الفنية المسرحية كالشخصيات التالية (علوان ، وجسيمة ، ويبي خجاوي) ، فهي شخصيات (كريكاتورية) خلقها المؤلف لاشاعة جو من المرح المتكلف والنكته المفتعلة وسط الجو الدامي . فبدت هذه الشخصيات بعيدة عن حقيقةها ، لا أثر فيها للحياة .

أما اسلوب الكاتب ، في مسرحياته ، فتعوزه الصنعة والرشاقة والقوة والحيوية ويمثل اسلوبه هذا المقطع من مسرحية (الثورة العربية) ،

(والظلم رجع بنا القهقري فالمستبدون العثمانيون فرقوا بين عناصرنا وطوائفنا حتى جعلوها متفرقة الكلمة مختلفة في الجزئيات قبل الكليات)
كما ان اسلوبه متهافت التراكيب ضعيف المبني كثير الاخطاء أيضاً ،
(كيف يذهبوا اخواني - يخرجون الجميع - هذا التصادم الغير المنتظر -
ولكن البرد كان شديداً لم يطاق) .

وحوار الكاتب أحوج الى الجمال والاختصار ، لأنه كالحديث العادي الذي يجري بين شخصين في الطريق او في المقهى ، فيه تطويل بل لا يؤدي الى تطوير الحدث في المسرحية بقدر ما هو حشو متكلف مفتعل ويجري هذا الحوار في الغالب بجرى الخطب الرنانة على طريقة يوسف وهي في مسرحياته وأفلامه كما في هذا المقطع من مسرحية (العائلة المنكوبة) ، « سليم : اسمعوا ، لم يقف بي الضرور عند هذا الحد في هذا اليوم أخذت من أخي ثلاثة آلاف ربية أعطيتها للمدائنين ثم استدنت مرة ثانية - يصرخ بتأثر وبكاء - أه ان ذنبي لعظيم احكموا علي بما تريدون واخولكم حق التصرف بحياتي فافعلوا ، هل تعلمون من هو السارق الذي دخل هذه الغرفة أتعرفه ؟ أتدرون من هو ؟ هو أنا ، هو انا اللص السارق ، هو أنا ، هو أنا - يبكي - » واسلوبه هذا يماشى طريقة تفكيره لأنه يجعل من نفسه مصلحاً اجتماعياً في مسرحياته ، يعنى باصلاح العادات وتهذيب الاخلاق ، وتقريب مظاهر الحياة الحديثة من أذهان العامة ، إلا انه بهذا أفقد مسرحياته كثيراً من القيم الادبية والفنية . ولا يأتي الحوار عنده في كثير من الاحيان متفقاً مع طبيعة الشخصية ، فنرى العم يحادث ابنة أخيه على هذا المنوال في مسرحية (العائلة المنكوبة) في العراق وفي أوائل الثلاثينات « عزيز - هل

أنت مسرورة بهذا الزواج :

نجية : بدلال - كيف لا أسر ياعمي .

عزيز : وهل تحبين عبد الله .

نجية : نعم أحبه كزوجي بل وأكثر .

عزيز : بارك الله فيك ، اذن فليعانق كل منكما الآخر .

وينوع الكاتب أحياناً في الحوار بين العامية والفصحى ، فيضع على لسان الجماهير من الشخصيات لغة عامية ، كما فعل في مسرحية (الاعتراف)
بينما يتكلم باقي شخصيات المسرحية اللغة الفصحى .

» جاسمية : ولك منو المرمرة ؟

ملوان : موعليج داجي انت رحمة نزلتي من السما .

جاسمية : تجذب ليش آني ما سمعتك تكول للمبيك هاي مرمرة ،

مومرة .

ملوان : والله مو عليج .

عبد الرزاق : هل عدتما الى النزاع ألا تتركان الخصام لحظة واحدة .
وظهرت مسرحيات (صفاء مصطفى) في أواخر الثلاثينات ، ومنها
(كاترين) ١٩٣٨ وهي المسرحية الوحيدة التي ضمها كتاب ، و (هذا
بجرمكم) التي مثلت لأول مرة في (العمارة) عام ١٩٣٨ ومثلت في
بغداد عام ١٩٤٦ من قبل فرقة (يحيى فايق) ، وتدور حول جشع
الاطباء ، وعدم اهتمامهم بحياة الانسان ، و (الوطن والبيت)
التي مثلت على مسرح قاعة الشعب في بغداد عام ١٩٤٤ . وهي
تعالج مشكلة السكن وتعاون الملاك مع السلطات في استغلال
المستأجرين ، ومسرحية (عنتر للايجار) التي مثلتها فرقة الاتحاد في

بغداد عام ١٩٤٥ ، وهي كوميديا تدور حول راع للجاموس أخرج
يعتقد في نفسه الشجاعة والبأس ولكنه يخاف خوفاً شديداً من زوجته
وفي هذه الشخصية شبه كبير من شخصية (دون كيشوت) ومسرحية
(عالم جديد) التي مثلت على مسرح مدرسة الجعفرية عام ١٩٥١ ،
وهي مسرحية شعبية تقع في فصل واحد .

وقد ألف الكاتب الى جانب هذه المسرحيات مسرحيات أخرى
فقد نصها هي : (طالب من الجنوب ، موت العقاب ، بجنونة السر ،
خدش بسيط ، ميلاد حب) .

وتعيش مسرحيات (صفاء مصطفى) في جو مولودرامي مفتعل ،
كالجو الذي عاشت فيه مسرحيات معاصريه . وهي تعتمد في أحداثها
على الصدفة والمبالغة أيضاً ، فالأسرة التي تعيش بينها (سنية) بطلة
المسرحية اسرة غريبة ، الاب كسول لا يقوم بأي عمل غير الاكل
والصلاة وابنه شهاب ، شاب محتمل يعيش على ما تمنحه امه من مال ،
وغالباً ما يبدد هذا المال في القمار ، والام هدها العمل فاصبحت
شديدة قاسية سليطة اللسان يخافها الجميع لا تفارق الكلمات النابية
شفتها ، فلم تجد الابنة (سنية) بدا من العمل في مصنع لحياكة
الملابس مع صديقتها (شفيقة) دون معرفة أهلها بالامر . ولكن
شفيقة تقتل بيد اخيها بسبب وشاية سار بها والد سنية ، فينكشف
الامر ويندم القاتل والواشي حين لا ينفع الندم . ويبرز الهدف
الأخلاقي في هذه المسرحية كما يبرز في غيرها من مسرحيات الكاتب
لانه سائر عصره ، ورغبات رواد المسرح العراقي الذين كانوا من انصاف
المعلمين الذين يميلون الى الكلام الوعظي المباشر والمواقف السطحية

الحسية ، كما يميلون الى التحويل والمبالغة والافتعال .

وتعيش احداث مسرحية (كاترين) في جو رومانسي مفعم بانفاس الحب الغنيف الجامح ، حيث تدور الاحداث في بيئتين زمانية ومكانية غامضتين ، والكاتب لا يبالي بكل ذلك ولا ياباه لما جره على المسرحية هذا الاهمال في تخطيط البيئتين الزمانية والمكانية من انفراط عقد الحوادث وغموض الشخصيات وتقلبها في جو لا يمت الى هذا الحياة الطبيعية التي تحياها الا باوهى الاسباب . والحادثة الرئيسية في المسرحية هي حادثة الحب بين (كاترين) النموذج و (حسن) الرسام الذي يهيم بها حبا . ويكاد الحب يشعر لولا احام شخصية اخرى هي شخصية (يحيى) المخرج والممثل المسرحي الذي يقنع كاترين بأن تشترك في تمثيل مسرحياته . وتتزوجه كاترين بعد زمالة قصيرة في العمل ، ولكن القدر يعترضه فيضع في سبيله صديقه الشاعر (خايل) ، فيخنق يحيى زوجته فوق خشبة المسرح أثناء تمثيل مسرحية عطل ، لأنه يظن فيها الخيانة مع صديقه ثم ينتحر ، والمسرحية متأثرة بمسرحية ليوسف وهي تنتهي نفس النهاية ، مثلتها فرقة على المسرح في العراق أثناء زيارته في الثلاثينات . وقد كانت شخصية (كاترين) المحور الرئيسي الذي دارت حوله الاحداث والشخصيات الرجالية الثلاثة « حسن ، ويحيى ، وخليل » . لا نجد في المسرحية أثراً لغير هذه الشخصيات الاربع ، فلا شخصيات ثانوية اطلاقاً . وشخصيات المسرحية هزيلة باهتة ، ضعيفة الكثافة أشبه بالاشباح منها بالشخصيات الانسانية . والمؤلف لا يعني بتصوير الصراع الذي يحدث في داخلها . فكاترين مثلاً نحب حسن ويبادلها حباً بحب . ولكنها تتزوج من يحيى الذي لا

تسمر نحوه بأية عاطفة . وما تلبث ان تغازل صديقه خليل ، وشخصيته خشبية كباقي شخصيات المسرحية تحركها يد المؤلف ، وهي لا تبدي حراكا ولا تحاول ان تستيقظ لتكشف عن حقيقةها الانسانية .

وتشيع الركافة في اسلوب الكاتب ، ويضعف حتى يقارب الاساليب الصحفية ويسف الحوار عنده أحيانا حتى يصل الى مستوى الاحاديث العادية !

« يحيى ! بجد - لست ادري يا خليل ، ماضر لو أن الله برأني امرأة .

خليل ! وما خير ان اكونها يا يحيى !

يحيى : أما لو كنتها يا خليل .

خليل ! اذا لغويتني يا حبيبي .

يحيى ! ولكنك اليوم زوجي .

خليل ! لكاترين - تصدقين ذلك ؟

كاترين : ما عرفته كاذباً في الاعلان عن رغباته .

خليل ! ويلي وأكون لك ضرة ؟

يحيى : ما أفقتن ذلك (٨٢) » .

وتشيع الاخطاء اللغوية في مسرحيته أيضاً أن لهبري لحدا -

اياك عنى بها ياكاترين - انك لتكذبين علي وتتمردين - لقد كنت

أحسبك أنصح دخله وكنت غلطان - واذا ما نبحنى الكلب - اذا

نبحك الكلب - لقد كربتني الطلعة الكاشرة (٨٣) .

(٨٢) كاترين ص ١١٧ .

(٨٣) كاترين ص ١٣٤ ، ١٣٣ ، ص ١٠٨ ، ص ٧٣ ، ص ٥٣ ،

ص ٢٨ ، ص ٧ .

أما كتاب المسرحيات الاجتماعية الآخرون في العراق ، فلم يكتب أغلبهم غير مسرحية واحدة ، ثم ما لبثوا ان انصرفوا عن الكتابة بعد ان جربوا حظهم فيها ، ذلك الحظ الذي لم يواتهم دائماً لانصراف الفرق المسرحية في العراق الى تمثيل المسرحيات المترجمة والمسرحيات الشعبية التي يكتبها كتاب يعملون في المسرح على الاغلب الاعم .

ويمكننا حصر هذه المسرحيات حسب تسلسلها الزمني كالآتي :

(ضحية العفاف) لجميل رمزي القبطان عام ١٩٣٤ و (جريمة المجتمع) لمحمود لطفي عام ١٩٣٦ ، و (طيش) لشالوم درويش عام ١٩٣٦ و (عذراء بريئة) لمحمود لطفي الشويلي عام ١٩٣٦ ايضا .

وظهرت في الاربعينات المسرحيات التالية : (خاتمة موسيقار) لعبد المجيد لطفي عام ١٩٤٥ ، و (رسل الانسانية) لعبد الملك نوري عام ١٩٤٦ ، (الجاسوسة) لمحمد طاهر توفيق عام ١٩٤٧ ، و (ترانيم العباقر) لبروميثوس عام ١٩٤٨ ، وظهرت في الخمسينات المسرحيات التالية : (سلاسل) لناجي التكريتي عام ١٩٥٢ ، و (رفقا بالعذارى) لحامد السعودي عام ١٩٣٦ و (انتقام) لرشيد حامد الامام عام ١٩٥٦

ايضا و (صراع مع الظلام) لمحمد منير آل ياسين عام ١٩٥٧ ، و (كفاح) لمحمود الدوري عام ١٩٥٧ ، و (مجموعة مسرحيات) لسعدون العبيدي عام ١٩٥٧ ايضا ، كما ظهرت له مسرحية قصيرة أخرى عام ١٩٦٢ باسم (جسمان ومظلة واحدة) . وظهرت مسرحية (الكراج الخامس) لقاسم حول عام ١٩٥٩ . اما مسرحيات ادمون صبري فقد ظهرت على التوالي (الهارب من المقهى) عام ١٩٥٥ و (الست حسيبة) عام ١٩٥٩ ، و (أديب من بغداد) عام ١٩٦٢ و (أيام

العطالة) عام ١٩٥٧ .

وموضوع هذه المسرحيات متشابه لانها وليدة نفس الظروف ، فهي تتضمن نقداً لاذعاً لبعض التقاليد السائدة في العراق فتعالج مساوئ الاسرة كالزواج ، والتفريق بين الاحبة بسبب عناد الآباء ، او ترديد الاشاعات التي تؤدي بحياة الابرياء مثل مسرحيات (جميل رمزي ومحمود لطفي وادمون صبري وناجي التكريتي وحامد السعودي ومحمد منير آل ياسين) وتتضمن كذلك نقداً للمفساد التي تسلمت الى العراق مع ما تسلل من قشور الحضارة الغربية ، كالدعارة وتبديد المال في المجون والميسر والخمور مثل مسرحيات (عبد الملك نوري ، ومحمد طاهر توفيق ورشيد الامام) ، ذلك لان الظروف التاريخية التي دفعت الى اتجاه الادب نحو النقد الاجتماعي لا تزال قائمة بل لعلها اشتدت بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة للاصطدام السياسي الذي اشتعل على نحو عنيف بين الشعب ومستعمريه فضلا عن الصدام الذي كان ولا زال مستمراً بين الحضارة الغربية والحضارة الشرقية المتوارثة .

هذا بالاضافة الى تأثر هؤلاء الكتاب بالمسرحيات المصرية التي قدمتها الفرق المصرية التي زارت العراق مثل فرقة جورج أبيض وفرقة يوسف وهي وفرقة عزيز عيد وغيرها ، وتأثرهم بالرواد من كتاب المسرحية الاجتماعية مثل سليم بطنى ونديم اطرقچي وصفاء مصطفى .

وقد كشف هؤلاء الكتاب في مسرحياتهم عن أمراض مجتمعتهم ، وبينوا العلاج الذي يفترضونه له ، وهم في سبيل هذا الالتزام الاخلاقي يضحون بالمثل الفنية ، ولا يلقون بالآ لشروط كتابة المسرحية

لأن قصدهم من كتاباتهم تصوير الفساد . وقد التزمت هذه المسرحيات جانب الشر والاسفاف في الانسان ، ومن هذا مثلاً ما نراه في مسرحية الجاسوسة من قيام (ماري) باستغلال يوسف الذي يحبها حتى تقوده الى الدمار ، وسلب (سليم) ثروة الارملة (سعاد) بعد ان يتزوجها وكان قد قتل زوجها الذي عمل في خدمته بعد اكتشافه سرقة سليم في مسرحية (انتقام) ، وطلاق (أدهم) من زوجته الوفية ليتزوج من (سلوان) الفتاة الغنية العابثة ، وتحريض الزوجة الغيور أخاها لقتل أخته بعد ان ترددت اشاعة مختلقة تمس شرف هذه الاخت المحبوبة (زهراء) في مسرحيتي (عذراء بريئة) و (ضحية العفاف) اللتين دارتا حول حدث متشابه .

ولم تعالج هذه المسرحيات المشكلات الاجتماعية بعمق واتمعن ، بل عالجتها بصورة سطحية عابرة . ولذا كان من العسير على مؤلفيها اقناع المشاهد او القارىء بأن موت ابطالهم جاء نتيجة حتمية لاسباب كونية لا عرضية . فجاءت هذه المآسي مفتقرة الى الجودة الفنية لانهم يعرضون هذه النظم الاجتماعية الفاسدة التي تصرع البطل ليستحثوا المشاهد على اصلاحها وتغييرها . وما دمنا نشعر ان من الممكن تغيير تلك الاسباب زال العنصر الكوني من المأساة وصارت ضعيفة الحبكة . وغالباً ما تأتي الخاتمة عند هؤلاء المؤلفين بالموت عقاباً للبطل الاثيم ، فيموت سالم الاقطاعي القاتل في (سلاسل) ، ويقتل سليم القاتل اللص في (انتقام) ويقتل الاخوة زوجاتهم ثم ينتحرون بعد قتل اختهم البريئة بسبب وشاية زوجاتهم في مسرحيتي (ضحية العفاف) و (عذراء بريئة) ، على سبيل المثال .

وقد تأتي الخاتمة نتيجة لما سبق من حياة ، وهي راحة بعد قلق بالنسبة للشخصيات ، جعلوها الراحة الابدية لابطالهم ، فتقتل (زهراء) على يد اخوتها ظلما وعدوانا بسبب اشاعة مغرضة في مسرحيتي (ضحية العفاف) و (عذراء بريئة) ويموت (يوسف) بعد ان يذل ويهان في (الجاسوسة) ، وينتحر الاب بعد ان يبدد ثروته ويشقى اولاده بسبب سوء تصرفه في مسرحية (رفقا بالعدوى) .

وقد ينهي بعض هؤلاء الكتاب مسرحياتهم نهاية بهيجية اما باتمام الزواج بين العاشقين كما في (الست حسيبة) ، او جمع الشمل كما في مسرحيتي (خاتمة موسيقار) و (سلاسل) او بتحقيق الآمال وانبساط العيش كما في مسرحيتي (صراع مع الظلام) و (كفاح) وجاءت هذه النهايات السعيدة مثل سابقتها القاتمة لغرض أخلاقي تعليمي . لان الهدف التعليمي واضح في احداث هذه المسرحيات كل الوضوح وكأنه الهدف الرئيسي من كتابة المسرحية كما يوضحه - على سبيل المثال - هذا المقطع الذي يدور الحوار فيه بين اقطاعي متجدد والمعلم الذي يعمل على تعمير القرية التي يدرس فيها . . .

« عبید : لا شك الفخر سيتملكه حين يرى مسرحنا الشعبي ودار السينما .

خالد : لا تنسى مشروع الدور الصحية التي تم الى الآن بناء مائة دار منها ووزعت على الفلاحين حسب تسلسل طلباتهم وبأسعار زهيدة رغم انها مزودة بالكهرباء والماء المعقم .

عبید : كما ان مشاريع مكافحة الامية التي ستقوم بتحقيقها في القرى المجاورة بعد حصولنا على موافقة وزارة المعارف ستكون

بامس الحاجة الى شاب مثقف كالدكتور سعيد .

خالد : حقق الله الآمال .

عبيد : لقد أُلْمِج صدري ما سمعته من ان خبراء التربية الاساسية
والخدمة الاجتماعية اعتبروا قريننا مركزاً اجتماعياً يصح ان ينفذ
قدوة للمراكز الاخرى (٨٤) .

فطغى الاتجاه الوعظي على مسرحياتهم طغيانا عظيما ، وجاءت اكثر
المواقف التمثيلية عبارة عن مقالات وعظية ، او خطب اجتماعية ،
تقطع سياق هذه المسرحيات وتزيد أجزائها انحلالاً وتذكاً . .
« مجدي ! يجب ان تبدي رأيك في زواجك يجب ان تكون لك حرية
في اختيار شريكك . . . انها افكار الوقت الحاضر الصحيحة فافكري
يا أبي التي اطلقت عليها الافكار الصبغانية لا تقبل من أب ، ان
يعرقل خطوبة ابنته من رجل مقبول طالما وافقت هي نفسها عليه كما
لا تقبل هذه الافكار من ذلك الاب الذي يزوجه من شخص آخر
وضيع لا الفتاة ولا اهلها يعرفون عنه شيئاً ولا عن اخلاقه ووضعه
وعمله (٨٥) وغير هذا النص كثير .

وتشيع الحبكة الرومانسية في أكثر هذه المسرحيات ، فالبطل وحبيبته
عليهما ان يصارعا حدوث القدر وضرباته المفاجئة القاصمة . وتحكم
الآباء والاقارب اوطروف البيئة الاجتماعية ومواصفاتها الاخلاقية . وقد
بالغ المؤلفون في عرض هذه الوقائع ، وعمدوا الى الحوادث الميلودرامية
المتفعلة ، واستعانوا بالمفاجآت الغربية ، والاختفاء والظهور المفاجئين ،

(٨٤) محمد منير آل ياسين (صراع مع الظلام) ص ٦٣ - ٦٤ .

(٨٥) حامد السعودي (رفقا بالعداوى) ص ٥١ .

حيث يختفي (سعد) بعد ان يخطفه الفجر ثم يعود الى اهله فجأة ليتسبب في شقائهم (٨٦) . واستعانوا كذلك بالتسميم حيث تضع (الحجية) السم (لسعاد) وتتسبب في موتها (٨٧) . واستعانوا ايضاً بحوادث الاغماء المتكررة ، حتى يوفروا للمسرحية عناصر التأثير الشعبية التي تمز النفوس هزاً عنيفاً .

وتلعب الصدفة دوراً هاماً في تسيير الحوادث ، لتشع في هذه المسرحيات جوا ميلودرامياً ، يختفي معه منطق الحوادث والحياة ، وتنقسم روابط السببية لتمهد السبيل امام المفاجآت المستنكرة والوقائع الرهيبة المؤثرة التي تجافي الواقع بخافة تامة . وتتنكر لطبيعة الحياة الانسانية أشد التنكر . من ذلك مثلاً ان (خماس) يعرف مصادقة بأن (يحيى) قاتل اخيه ، ويمنع ابنه (فاروق) من الزواج (بسلوى) ابنة يحيى (٨٨) ويكتشف الاخوة فجأة ان اختهم (زهراء) بريئة بعد ان يقتلوها فينتحرون (٨٩) .

ومع كل هذا الابتعاد عن الواقع يلذ هؤلاء الكتاب ان يؤكدوا واقعية مسرحياتهم وانها حدثت فعلاً او انهم انتزعوها من الحياة (لاتظن ان بين يديك رواية اخترعها الخيال وابتدعها الوهم وانما انت تقرأ قصة وقعت حوادثها على ضفاف الفرات الاوسط قبيل انفجار براكين الثورة العراقية ، ثم سفى عليها الدهر غبار النسيان فصاوت

(٨٦) المصدر السابق .

(٨٧) انظر مسرحية انتقام .

(٨٨) انظر مسرحية محكوم بالاعدام .

(٨٩) انظر مسرحيتي عذراء بريئة وضحية العفاف .

تلك المأساة في غداد المهملات ، وقد ساقني الى تسطير فصولها كثرة حوادث الفتك بالنساء في هذه الايام بتهمة خيانة امانة العفاف وانهماك كثير من ذو العقول البسيطة من الرجال بهذه البدعة الجديدة في الاجماع (٩٠) .

ولا تقتصر هذه المسرحيات على فعل واحد او حدث واحد في الغالب بل تتنوع فيها الاحداث ، ويضيف المؤلفون لها احداثا ثانوية ومناظر جانبية ، واستطرادات لا تتصل اتصالا مباشراً بالفعل الاصلى . ولا ترتبط حوادث هذه الحبيكات الجانبية بروابط وثيقة من السببية والتسلسل المنطقي . ولا تحصل النتائج فيها بعد ان تمر في اطوارها المعقولة من قيام الاسباب وتهيؤ الوسائل ، بل تخضع جميعها لسلطان الصدفة الغاشمة التي يفرضها المؤلف على الحوادث لتجري وفق هوه - كما سبق ذكره . فالفصل الرابع من مسرحية (سلاسل) - على سبيل المثال لا لزوم له ، ولا يتصل بأصل الحدث بل هو يدور في محكمة وفي جو ملء بالافتعال حيث يظهر (سعيد) فجأة مطالباً بحقوقه بعد ان قتله (سالم) الاقطاعي ، وكذلك الفصل الاخير في مسرحية (خاتمة موسيقار) حيث تمت الخاتمة مع ختام الفصل الثالث ، ولكن المؤلف اراد ان يتوصل الى هدفه التعليمي فأعاد الزوج الجاني الى زوجته المخلصة التي طلقها ليتزوج فتاة عابثة ، وأظهر الزوج بمظهر الرجل الفاشل الخاسر بينما اظهر الزوجة بمظهر الملاك الرحيم الذي يطلب الرحمة للمسيئين اليه .

وبهذا السبب يرتبك التنسيق الفني الخارجي لهذه المسرحيات ويتمثر

تفنتقل المؤلف بين المشاهد والفصول دون تمهيد اذلك بها تفرضه
دواعي التطور الزمنى والانتقال المكاني .

فمؤلف (السلاسل) مثلاً يجمع بين الغريمين (سالم وسعيد) ، ويدفع
سالم الى قتل سعيد دون سبب معقول ، ليتخلص منه اذ لم يعد له
مكان في احداث المسرحية ، ثم يحشره المؤلف في الفصل الاخير من
المسرحية بطريقة فجائية خالية من المنطق والمعقولية .

ولا تكاد صور شخصيات هؤلاء الكتاب تبين او تتحدد ابعادها . فقد
استعالت الى مجرد نماذج لانماط من السلوك وضروب التصرف التي
اراد المؤلف ان ينقدها او يظهر مساوئها واخطارها على المجتمع . (فسلیم)
(٩١) نموذج للرجل الذي فقد القيم الاخلاقية و (سالم) (٩٢)
نموذج الاقطاعي اللئيم الذي لا يتوانى عن القتل في سبيل تحقيق
اهدافه ، (ومارى) (٩٣) نموذج للاجنبيه الشريرة التي لا ترى في
العراقيين غير اداة لتحقيق اهدافها عن طريق استغلالهم وسحق كرامتهم
وجميع هذه الشخصيات اشباح هزيلة متهافنة مطموسة الملامح
تائهة السمات وهي بسيطة قليلة التعقيد ضحلة ضعيفة التركيز . ولا يعنى
المؤلف من هؤلاء بتصوير الصراع الذي يحدث في داخل الشخصية .
وتصرفات هذه الشخصيات واستجاباتها مصطنعة متكلفة لا تتفق مع
منطق الحياة الانسانية ، وهي مسبوقة برغبة المؤلف وارادته ، لا تنفعل
بالحوادث انفعالا طبيعياً ، ولا تؤثر في انبثاق هذه الحوادث وتطورها

(٩١) انظر مسرحية (انتقام)

(٩٢) انظر مسرحية (سلاسل)

(٩٣) انظر مسرحية الجاسوسة .

الا تأثيرا واهياً . فبعد ان كان (يحيى مصطفى) يُفخر بعمله في مسرحية (محكوم بالاعدام) ، ويباهي بأنه يشنق المجرمين ، نجد فجأة وبدون مبرر يخجل من عمله ويفكر في تركه ويندد به . ونجد الزوجة في مسرحية (كفاح) تعمل وتجمع المال دون علم زوجها وكأنه غريب عنها ، بينما تقدم له في آخر المسرحية ما جمعه من مال . اما عملها فلم يكن غير سلب الناس اموالهم كما في افلام العصابات الامريكية تماما . وتتغير شخصية (سميرة) في مسرحية (صراع مع الظلام) تغيرا سريعا فتتقلب الى فتاة متواضعة نافعة للمجتمع دون سبب معقول بعد ان كانت فتاة مغرورة عابثة . وهذه الشخصيات دمي خشبية تحركها يد المؤلف وهي لا تبدي حراكا ولا تحاول ان تعترض او تثور لتكتشف عن حقيقتها الانسانية . فسلاوى في مسرحية (سلاسل) تسير نحو قدرها المحتوم دون اية مقاومة ، وتتزوج من سالم الذي تكرهه اشد الكره رغم قتله حبيبها وابن عمها سعيد . وعبد العزيز في مسرحية (اديب من بغداد) يتوسل الى ابن اخته سمير ان يعود الى الدار لان زوجته الصغيرة مجنونة بحبه - وقد استعان هؤلاء الكتاب ببعض الشخصيات الثابتة التي لجأ اليه الكتاب المسرحيون الشعبيون في مختلف اطوار الادب المسرحي ، كشخصية الزوج الذي يخضع لسيطرة زوجته خضوعاً تاماً كما في مسرحية (كفاح) ، والزوجة التي تكره حمااتها اخت زوجها كما في مسرحيتي (عذراء بريئة) ، (ضحية العفاف) او العجوز الماكرة التي تحيك المؤامرات وتوقع بالفتيات البريئات كالحجية في مسرحية (انتقام) . صحيح ان الشخصية المسرحية من خلق المؤلف يستطيع ان ينسب اليها ما يشاء من سلوك وعواطف وافكار

ولكن المؤلف مع ذلك ملزم بأن يبرر هذا السلوك وتلك العواطف والافكار بما يخلقه من مواقف وازمات تدفع بالشخصية المسرحية لا أن تجيء من حرية مبدعها نفسه ، بل تنبعث من استجاباتها لمواقف ومشكلات تواجهها فتضطرها الى ان تعدل من سلوكها او قناعاتها المذهبية (٩٤) .

ويعتمد هؤلاء الكتاب في الغالب على شخصية محورية يدور حولها الصراع ، تتباين وتنشأ-اقض في خيرها وشرها ، ليتولد الصراع الذي تنهض به المسرحية ، مثل شخصية (زهراء) (٩٥) التي تغل مفعمة بالخير والطيبة من بداية المسرحية الى ان تموت على ايد شريرة ، وهي مستسلمة لقدرها ، بعكس (ماري) (٩٦) التي تسدر في شرورها حتى نهايه المسرحيه ، وكذلك (سليم) الذي يقتل ويسرق ويتعاطى المنكر حتى ينتهي نهاية مؤلمة على يد ابنته (٩٧) .

واسلوب هؤلاء الكتاب في عرض الحوادث ، وتقديم الشخصيات ، فاتر في اشد المواقف استدعاءا للمحرارة والتوهج ، ودعائهم عبارات السجع الثقيل احيانا المليء بالتضمين « خطاب : تعال يامطشر نقتسم الهموم تعال » (٩٨) . كما يزخر حوار شخصياتهم بالشعر في احيان اخرى (٩٩) ، ويطول ويمل دون تطوير للمحدث او للشخصية ، فلو

(٩٤) د. عبد القادر القط « في الادب العصر المصري » ص ٧٢

(٩٥) انظر مسرحيتي (عذراء بريئة) و (ضحية العفاف)

(٩٦) انظر مسرحية (الجاسوسة)

(٩٧) انظر مسرحية (انتقام)

(٩٨) (ضحية العفاف) ص ٣٥ ، ٥٥

(٩٩) انظر مسرحية (جريمة المجتمع) .

حذف من المسرحية لم يؤثر في تطورها شيئاً ولناخذ هذا الحوار بين حبيبين - على سبيل المثال - لنلمس مقدار التفاهة والركة فيه ، وفي غيره من مسرحيات هؤلاء الكتاب «سلوى ؛ سعيد الآن يجب ان اصار حك ان هذا اللعين قد خطبني من مدة غير قليلة ، وقد وافق أهلى وانكروك لفقرك اما انا فتنكرت له وثرث في وجهه ثورات ليس لها مثيل خوفاً من ان تتأثر وتنزعج ولاسيما والامتحانات على الابواب . :

سعيد ؛ تحيا الصداقة الصادقة ويحيا الاخلاص الدائم .

سلوى ؛ يحيا الحب اجل قل يحيا الحب - يا وحيدى

سعيد ؛ يحيا الحب يحيا الحب - سكون ونشوة ونظرات متبادلة -» (١٠٠)

وتتملىء اساليب هذه المسرحيات بالاضافة الى الركة والضعف بالاختفاء اللغوية فهي شائعة في جميع مسرحيات هؤلاء الكتاب « فاهل القتيلة سيكافئوك حققوا عن هويته تجدوه من المجرمين - اذن تهاجت مع السيد وديع - التى تتوخىها (١٠١) وستساعدني على الدخول بدار المعلومات - اشعر بضيق في الارض والهواء غدا فاسداً (١٠٢) ، ولا تكاد تخلو صفحة واحدة من اخطاء املائية او لغوية في مسرحية (انتقام) . وقد يضعف الحوار عند هؤلاء الكتاب فيصبح نوعاً من الشروح يعرض فيها المؤلف اراءه على لسان الشخصيات :

« المدير ؛ حقيقة الطلاق سبب الجرائم يتزوج شاب فتاة لا يعرفها فلا تمضي مدة الا وتنافرا وتباغضا وتعاركا والنتيجة الفراق المحكم

(١٠٠) (سلاسل) ص ٤١

(١٠١) الجاسوسة ص ٢٩ ، ٢٨ ، ١٨ ، ١٠

(١٠٢) (السلاسل) ص ٩ ، ٤٣ .

واين تقضي البنت وقتها بعد الإهمال ، الفساد طبعاً ، وكيف
طلقها .

حمدان : بعد ان شاخ زوجها وتزوج عليها اثنين فصارت ثالثتهم
فكان الخصام والعراك شأنهم وعبثاً حاولنا اصلاحهم ، علاوة على ان
محصول ازواجهم اليومي لا يسد رمقتهم .

المدير : قاتل الله البلهاء والجاهلين انهم رغم فقرهم يعدون ازواجهم
ويستخدمون في امور الخدمة وزيادة الدخل والاغنياء يوفرون لعوائلهم
اسباب الراحة والترف فانحل النظام العائلي من كلا الطبقتين وضاع
جزء كبير من الجهد لأن في الصغائر والسخافات « (١٠٣) . وكذلك :
« سمير : كنت ارجو لك السعادة واطنك سعيداً ولكن الواقع هو
ما ذكرت اذ ليست السعادة بدرجة المال والمظاهر التافهة ان كلما حولي
يشمرني بملل عظيم . وضجرائي فلا أجد مندوحة من انتظار رهبة الموت
لأنسى آلاماً ماضية عميقة انها ساقتنى الى ان افعل كل عمل جنوني
من اجل شهوتها لحب الظهور ، شتان بين زوجي الاول وام اطفالي وبين
هذه التي غمرتنى خلال عشر سنوات بهذه الابهة المصطنعة وعرفتني
بهؤلاء القوم المتعاليين (١٠٤) . » وقد ينقلب الحوار احياناً الى رسائل
طويلة (١٠٥) وخطب رنانة (١٠٦) . وقد لا يتفق الحوار مع طبيعة

(١٠٣) جريمة المجتمع ص ٤٣

(١٠٤) خاتمة موسيقار : ص ٤٣ - ٤٤

(١٠٥) انظر السلاسل ١٣ - ١٤ .

(١٠٦) انظر السلاسل ص ٧٢ ، ٧٥ الكراج الخامس ص ٤٨ - ٤٩ (صراع -

المتكلم وشخصيته في هذه المسرحيات ، ويبدو انه حديث شخصية
 اخرى حشرت فجأة في الموقف ، فنرى الزوجة المحترمة تقول لأهلها
 وامام زوجها الرفيع الشأن « ظلمتموني وزوجتموني برجل حمار جاهل
 ظالم (١٠٧) ، وتصيح (سلوى) الفتاة الصغيرة الريفية امام والدها
 والرجال الاغراب الذين جاءوا لخطبتها « ابن عمى سعيد ، حبيبي
 سعيد (١٠٨) » ، وتقول (فتحية) لسفير امام زوجها وأهلها « احببتك
 وتعلقت بك انت تغيرت فلم تفرح حتى بعودتي الى البيت انت كل
 شيء عندي ، ان ذهبت سوء الحال اكثر من ذي قبل انك اولعت
 فتيلة من حيث لا تدري (١٠٩) » ويقول (عبد العزيز) لابن اخته
 (سمير) طالباً منه ان يعود الى الدار لان زوجة الحال لا تستطيع
 العيش بدون سمير فحبها شديد له « بعد خروجك من البيت ساءت
 حالة خيرية الصحية ، صارت تستشعر الانقباض والهم والوحدة والسأم وقد
 ظهرت عليها اعراض مؤسفة فصارت تصرخ وتعربد ونكسر الصحون
 وتنتف شعرها وتوجه لي الشتائم وتندب (١١٠) حظها لأنها تزوجتني
 اقول تستطيع ان تعينني وذلك بأن تعود الى البيت لأنها تستأنس
 بصحبتك » وهذه الشخصيات كلها عراقية صميمة عاشت وترعرعت

- مع الظلام) ص ٥٥ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٠ -- ٧١ (مجموعة مسرحيات ص ١٠٢)

(١٠٧) رفقاً بالعداري : ص ٧٧

(١٠٨) السلاسل ص ٢٢ .

(١٠٩) اديب من بغداد ص ٥٥ -- ٥٧

(١١٠) المصدر السابق ص ٦٦ -- ٦٧

وسط التقاليد المتزمتة الشديدة .

وقد يصف أسلوب الحوار كثيراً فتختلط بالعامية في حديث للشخصية الواحدة وفي الموقف الواحد ، فتحدث (سعاد) على سبيل المثال وهي امرأة غنية ومثقفة كما صورتها المسرحية قائلة « ماذا جنيت يارب ؟ وماذا اقترفت من ذنب ؟ فجعتني بزوجي ويتمت طفلي حرمتمني يا إلهي السعادة الزوجية وحرمت طفلي من عطف الأب ... عمه اتفضل هيأتي . استريحني هنا على القنفة (١١١)

ومن بين الموضوعات المتكررة في المسرحيات الاجتماعية موضوع الحب العنيف للوطن ، وتحرير الاقطار العربية الواقعة تحت السيطرة الأجنبية ، ونستطيع ان نقسم هذه المسرحيات من حيث الموضوع الى ثلاث مجموعات ، المجموعة الاولى تدور حول نكبة فلسطين والعمل على ارجاع الوطن السليب كما في المسرحيات التالية : (لبيك يا فلسطين) ١٩٦٤ لعبد الله زكي ، (عائدون) ١٩٦٠ لعبد القادر الكبيسي) و (الخطر الاكبر) ١٩٥٠ ، كامل ابراهيم الجبوري و (اخوين من اللاجئين) ، مرزح حمزه شير علي ، و (ماساة فلسطين ، ١٩٥٢ لمحسن احمد الاسدي ، و ، رحلة جديدة ، ١٩٦٦ لنور الدين فارس و (فلسطين المجاهدة) ١٩٤٩ لابن الشراة ، و (نداء الفجر العربي) لعبد الباقي السعدي .

وتدور المجموعة الثانية حول حرب التحرير الجزائرية ، وتضم المسرحيات التالية : (استقلال الجزائر) ١٩٥٩ لعبد الله الدليشي ،

(١١١) (الست حسيبه) ص ٤١ . انظر مسرحية (انتقام) ص ٧ - ٨

١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٤٠

و (الى الجزائر) ١٩٦٠ لعبد الله زكي ، و (المقاتلون) ١٩٦٠ لحيان
و (كهف التحرير) ١٩٦٠ لصلاح الدين الناهي ، و (طريق آخر)
١٩٦٦ لنور الدين فارس ، و (لتحياء الجزائر) لمحمد ناصر الساعاتي .
والمجموعة الثالثة تدور حول المشكلات السياسية في العراق وتضم
المسرحيات التالية : (صقر هاشم) ١٩٣٩ ، و (الامل الباسم) لعبد
الباقي السعدي و (غرام فارس) ١٩٣٩ لمحمد طاهر توفيق ، ومسرحيتي
(بيت الزوجية) ١٩٦٠ ، (الشيء) ١٩٦٦ لشاكر خصباك . وهناك
مسرحية لنور الدين فارس تدور حول معركة المصير في أوغندا باسم
(انتظار) ١٩٦٧ . ومسرحية قصيرة عن حرب التحرير في الجنوب
المحتل بأسم (صرخة الحق) لعباس السيد علي ، ومسرحية قصيرة
أخرى عن سوريا باسم (يوم الجلاء عن سورية) ١٩٤٦ لعبد الجبار
شوكت . وهذه المسرحيات لا تختلف من حيث البناء عن المسرحيات
السابقة ، فالمصادفة تلعب دوراً هاماً في تسيير الحوادث ، وتشيع
وقائع الهرب والتخفي والمطاردات والمعارك والقتل في هذه المسرحيات
جواً ميلودرامياً رومانسياً ، يختفي معه منطق الحوادث والحياة ، وتنقسم
روابط السببية لتمهد السبيل امام ظهور المفاجآت والوقائع الرهيبة
المؤثرة التي تجافي الواقع بجافات تامة وتتنكر لطبيعة الحياة الانسانية أشد
التنكر . فيؤسر عدد قليل من الشبان في مسرحية (عائدون) فرقة
اسرائيلية كاملة في معركة أشبه بمعارك الاطفال منها بمعركة المصير ،
كما يستولي عدد قليل جداً من الثوار الجزائريين على معسكر كبير
للفرنسيين في الجزائر في الوقت الذي ينفذ فيه حكم الاعدام على بطلة
المسرحية في مسرحية (استقلال الجزائر) . وهدف هؤلاء الكتاب ان

ينفذوا من خلال هذه الحوادث الى المواعظ والخطب السياسية ،
ولينددوا بوحشية المستعمرين وانانيتهم وقتلهم الابرياء . وقد تكون
هذه الخطب على لسان اهداء العرب ، فنجد (راشيل) الفتاة الصهيونية
تدافع عن العرب فتقول في اجتماع صهيوني كبير يضم شخصيات
حقيقية مثل (روتشلد ووايزمان) وغيرهم من زعماء الحركة الصهيونية
(ولكنني ارى ان خير الوسائل هو الاندماج وطنياً ، كل في الشعب
الذي هو فيه كما بدا يفعل عقلاء الصائبة والارمن وغيرهم اما ان نعالج
الاضطهاد بالتكتلات الاستغزازية فذلك كمن يريد ان يطفىء النار بغاز
الاوكسجين) (١١٢) ومن الفرنسيين من يشيد بالعرب وينتقص من قيمة
فرنسا ، في الوقت الذي ينفذ فيه أوامر قادته بقتل العرب الجزائريين
(ان لديهم ايماناً عامراً . . . لم يكن القصف الجوي المهلك ولا
المدافع الرشاشة ولا المدافع الجبلية ولا القذائف الصاروخية لتحد من
غضب هؤلاء الجزائريين ولا لتكبح من جماح هؤلاء العرب المردة
المكافحين ، لقد شاهدنا النساء وهن يقاتلن ببسالة ومهارة مع الرجال
جنباً الى جنب غير هيابات ولا متراجعات) (١١٣) .

ومن الكتاب من يجعل المسرحية وسيلة لعرض افكاره وآرائه ،
كما فعل الجبوري في « مسرحية (الخطر الاكبر) » التي سخر فيها
جميع الشخصيات لمهاجمة الشيوعية ، وربطها بالحركة الصهيونية
وجعلها واجهة لعرض افكاره القومية ، كما يبين لنا اهداء المسرحية
(الى ارواح الشهداء الذين قضوا في سبيل الذود عن حياض هذا

(١١٢) حسن أحمد : مأساة فلسطين ص ٣١ .

(١١٣) عبد الملطيف الدليشي - استقلال الجزائر ص ٢٣ .

الوطن وكرمة الأمة العربية والغيرة الاسلامية ومقاومة العدوان اليهودي الى المخلصين والقومين من ابناء هذه الامة الكريمة . الى كل عربي ومسلم (١١١) . وقد ضحى الكاتبة بفنية المسرحية من اجل تحقيق اهدافه فجعلها في تسعة فصول وغلب الاسلوب السردى الروائي على البناء المسرحى في الفصول الثلاثة الأخيرة من المسرحية - وهذا ما فعله حنين أحمد الأسدي في مسرحية (مأساة فلسطين) فكانت أقرب الى الأبحاث التاريخية منها الى المسرحية الفنية .

وقد اتخذ البعض مسرحياتهم وسيلة رعائية يحققون فيها اهدافهم السياسية أو اهدافهم الخاصة . فكال (موزة حمزة شير علي) في مسرحيته (مأساة أخوين من اللاجئين) المديح المعائلة الهاشمية فيقول على لسان (السائق) بطل المسرحية (رعى الله سيدنا سمو الوطن المعظم كان موقف حكومته الجليلة مشرفاً تجاه الهدنة الثانية) ويقول المؤلف على لسان بطل المسرحية الآخر (علي عطية) حقاً ان سيدنا الامير عبد الله المعظم برهن في كل مناسبة على عزمه الاكيد في انقاذ فلسطين وهذه مملكته ترعى اللاجئين العرب رعاية أخ ل أخيه . فيرد عليه السائق قائلاً : زرت بعض اللاجئين فاشهد أنها أحسن بكثير من القصور نظافة واثاثاً وطعاماً وشراباً أما العناية الصحية فحدث عنها ولا حرج (١١٢) وسخر عبد الله زكي مسرحيته (الى الجزائر) لتوضيح موقف عبد الكريم قاسم من معركة الجزائر على يديه . كما جعل كامل ابراهيم الجبوري من مسرحيته (الخطر الاكبر) واجهة دعائية للمقومين العرب

(١١١) كامل ابراهيم الجبوري - الخطر الاكبر ص ١ .

(١١٢) موزة حمزة شير علي (مأساة أخوين من اللاجئين) ص ٣٦ .

واورد كل ذلك بأسلوب خطابي نعيد عن دقة الحوار المسرحي وخفته
(أيها المواطنون الكرام ؛ عاملوا القوميين والوطنيين احذروا ايها
الشعب الكريم من الدعاية الصهيونية اليهودية (١١٣) . . . يا ابناء
فلسطين يا أولاد يعرب لا سيطرة الا بالقوة ولا تقدم الا بالشجاعة
أجيبوا نداء الوطن ايها المواطنون وقدموا انفسكم قربانا له . اولادي
اتذكرون ما فعله القائد العظيم خلاح الدين في الحروب الصليبية وخالد
بن الوليد وعمر بن العاص وغيرهم من قواد العرب الفاتحين . . .
اخواني الاعزاء يا ابطال فلسطين انكم انتم أحفاد أولئك الغزاة
الفاتحين (١١٤) .

كما نقل لنا الجيوري في مسرحيه (الخطر الاكبر) خطبه لـأخام
يهودي استغرقت سبع صفحات . وقدم لنا حسن أحمد في مسرحية
(مأساة فلسطين) جلسة كاملة لمجلس العموم البريطاني نوقشت فيها
قضية فلسطين ونقلها الكاتب كما وردت في كتب التاريخ . ومن الكتاب
من جعل الشخصيات الاجنبية تتغنى بسعر عربي فصيح مثل (راشيل)
في مسرحية (مأساة فلسطين) . ومنهم من اكثر من ترديد الشعارات
السياسية مثل (يسقط الاستعمار) الفرنسي البغيض ، يسقط الفرنسيو
الجلادون ، تحيا الجزائر حر مستقلة . تسقط فرنسا » (١١٥) .

وليتهم عبروا عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المنتظر والاحداث
المقبلة كي يدعونا نتخيل الاحداث المتوقعة في ضراوتها من خلال

(١١٣) كامل الجيوري (الخطر الاكبر) ص ٨٨ .

(١١٤) عبد الله زكي (لبيك يا فلسطين) ص ٢٦ .

(١١٥) عبد اللطيف الدليش (استقلال الجزائر) ص ٧٠ .

باطن الشخصيات ، ولكنهم حين يعبرون عن هذه المشاعر يستدبرون الاحداث فيراها الاشخاص من جانبها الذي وقع ، وبذلك يقف الحدث تماماً ليستخلص المشاعر او العبرة مما تم وقوعه من قبل في صورة رثاء وخطب وصيحات لا يغوص بها اصحابها في صميم الفواجع بل يعممون مشاعرهم السطحية في صرخات دامية تنحى باللائمة على العصر او القدر نفسه ، بل تشف عن اليأس أحياناً وفيها يفقد الحوار الدرامي كل وظيفة له ، بل ينعدم فيها الحوار لانها شبه مناحة عامة جوهرها الهرب من مواجهة الواقع بما يستحقه في مثل هذه الحالات من صرامة وحزم .

فلا عجب ان تأتي أحداث هذه المسرحيات مفككة متكلفة ، لا ترتبط الى الاحتمال بسبب ، حتى تبرز العظمة او الخطبة او الهدف السياسي فاقع اللون صارخ المغزى ، وهكذا خلت هذه المسرحيات من التنسيق الفني فجاء البناء متداعياً هزلياً ، ينم عن جهل المؤلفين بشروط العمل المسرحي فهم يستخدمون الخطب الطويلة والرسائل والشعارات والحوار التافه الذي لا قيمة له بالنسبة للحدث دون ان ينميه او يطوره ، ومنهم من غلب صفة السردية الروائية على فنية البناء المسرحي . أما الشخصيات جميعاً فتتسم بميسم البطولة والقوة والشجاعة والشرف ، وهي لا تنسى تأثيرها بسهولة شأن شخصيات المسرحيات الرومانسية ، بل تكاد تضحي بكل شيء في سبيل الدفاع عن شرفها وكرامتها ، وهي تتصرف تصرفات مبالغ فيها ، ولا يتوقع حدوثها من انسان عادي . وتتجشم هذه الشخصيات من المصاعب وتركب من الاهوال ما يتلائم مع صفات البطولة الخارقة التي اضفاها عليها المؤلفون

فنجده مثلاً ان (سلمى) فى مسرحية (استقلال الجزائر) تهجم بمفردها على معسكر الفرنسيين وتكاد تقضى على معظم رجاله . اما (أحمد) فى مسرحية (عائدون) فيقضى بعفرده على فرقة كاملة من الجيش الاسرائيلي ، وهذا ما يفعله مروان فى مسرحية (لبيك يا فلسطين) .

وتنقسم شخصيات هؤلاء الكتاب الى قسمين لا ثالث لهما : شخصيات بيضاء خيرة وتتألف من المجاهدين الوطنيين العرب ، وشخصيات سوداء شريرة لا تتعدى الشخصيات الاجنبية الدخيلة من مستعمرين وصهيونيين . وقد اتخذ بعض الكتاب شخصيات خيرة من الطرف الآخر مثل (راشيل) فى مسرحية (مأساة فلسطين) ، وجانيت وبيروجان فى مسرحية (المقاتلون) لـ (جهان) . ومن تباين هذه الشخصيات يتولد الصراع الذي تنهض به المسرحية ، ولكنه صراع لا يقوم فى الغالب على تناغم التناقض ليحقق تلك الوحدة المنشودة فى كل عمل فني . ويعتمد هذا الصراع على شخصية محورية من ذلك الطراز القوى العنيد الذي لا يقنع بانصاف الحلول حتى يبلغ كل ما يريد وغالباً ما يكون التطور فى هذه الشخصية معدوماً ، فهي شخصيات بسيطة غير معقدة ولا متطورة لانها تكون من البداية قد بلغت أوج كمالها ونضجها او كادت .

وموضوع الصراع فى هذه المسرحيات الصراع السياسي فى مختلف مظاهره ، سواء من خلال الوعي الفردي للشخصيات فى الجماعات المضطهدة ، أم من خلال الوعي الجماعي جملة . ولجميع هذه المسرحيات فكرة واحدة تدور حولها ، وليست لها اكثر من فكرة اساسية هي

فكرة التحرر السياسي . وقد تندرج تحت الفكرة الاولى فكرة ثانية غير منفصلة عنها في الزمن هي فكرة الحب بين المجاهد الفلسطيني او الجزائري او المناضل العراقي من جهة وشريكته في الجهاد او صديقته الاجنبية التي تؤمن بمبادئه من جهة اخرى . وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة ، اذ لا تكون الفكرة الثانية الا جزءاً متمماً للفكرة الاولى .

والعقدة في هذا النوع من المسرحيات ضعيفة واهية في الغالب ، على اننا لا بد ان نستثني من ذلك مسرحيات (جيان) و (شاكر خصباك) فالصراع فيها لا يلحقه ركود او جمود حتى يبلغ الذروة ، ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من اولها الى آخرها كما يصدق على الصراع الفرعي لكل فصل او مشهد في مسرحيتهما . فالصراع قوي بين (صلاح) الشاب الذي يؤمن بمبادئه وسلطات الحكومة من جهة ، وبينه وبين والده ووالد زوجته من جهة اخرى ، في مسرحية (بيت الزوجية) لشاكر خصباك . وكذلك يحدثم الصراع بين (فاخر الجابر) وسلطات الحكومة من ناحية ، وبينه وبين أمر القطاع الثالث في المعتقل من ناحية اخرى في مسرحية (الشيء) للمؤلف نفسه .

وفي مستوى هذه الصراعات العالية اصبح مجال هذه المسرحيات الكشف عن فساد النظم الاجتماعية والسياسية وفيها صراع داخلي بين الفكرة وصراع خارجي بين البواعث والملاسل التي يقتضيها الموقف . وشخصيات هذه المسرحيات من اوساط الناس سواء كانوا برجوازيين في دور انحلال كما في مسرحية (بيت الزوجية) ، او مواطنين

يجرفهم طوفان الشر الذي يغمر المجتمع ، ولا سبيل الى الخير فيه الا بتغيير قطاعاته كلها كما في مسرحيتي (جيان. المقاتلون -- الخبز المسموم) حيث يشتد الصراع في المسرحية الاخيرة بين (صالح) الذي سلك درب الجريمة ، والف عصابة للمسرقة ، واحتدم ادراكه المجرم بضرورة السير في الدرب الذي خطه لنفسه ، مؤتلفاً مع الظروف التاريخية المساعدة ، والتي مهدت لوجوده مع افكار اكثر تعاسة واستهانة بالافكار الاخرى ، وبين خليل الذي حاول جهده ان يبتعد عن درب الجريمة - فقد تحرر صالح وثار على نفسه وعلى الناس وعلى الحياة ، وسجل في مرحلة تطوره السيكلولوجي والفكري عبر احداث المسرحية خطأ متطوراً ، ولكن نحو هبوط اكثر وابتعاد اكثر في المحافظة على جوهر الانسان ولكنه ليس بمعزل عن دنيا الناس . وهنا فقط يكتسب طريق حياته وفهمه لثمن الانسان اهميات عدة متباينة لبشر عديدين فهناك كثيرون يمجدون بصمت بطولة هذا الانسان في القتل والشجاعة والتمرد ، لانهم يتنفسون عبر سلوكه عن رغباتهم الابدع كرها لوضع اجتماعي اكنوا بناره وتوارثوا تعاسته ، ويسقط خليل في الوقت نفسه في شباك صالح واشياعه ، وتفزع روحه من سجن طويل مليء بالعذابات ، وخوف غريزي من الموت ، ويرتمش كل جسده من الجريمة . وبجراحة نادرة ومتواضعة يتابع رفضه الانساني الاصيل . وبالقدر الذي تقف روح خليل المدافعة عن كيائها الانساني خوف الانحدار نحو دروب الجريمة ، تقف امامها روح صالح العنيدة المقاتلة وتصطدم هاتان الفكرتان المتناقضتان ، وكان انقاذ خليل ليس مصادفة او تدخل قدر اعمى خارج نطاق ارادة البشر وبمعزل عن تفاعلات

ظروف حياتنا وماهيتها التاريخية (١١٩) .

والعقدة في مسرحيات (جيان وشاكر خصباك) ليست مجرد حوادث كما هي الحال في المسرحيات الوطنية الاخرى بل سلسلة تشترك فيها كل الجزئيات ولا تسير هذه السلسلة وقتاً معيناً ثم تقف بل تتكامل الى ازمة يظهر لديها المغزى كله وتنتهي بحل ، وهذه الجزئيات من الاحداث تسير في تتابع اي ان لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الاخرى التي قبلها ، وكلها تكون هذه السلسلة التي تجعلنا نتذكرها في النهاية ، وتجعل من كل جزئية حلقة متصلة بما قبلها وما بعدها . وفي اثناء ظهور الحوادث وازدياد التوتر يحرص الكاتبان كل الحرص على عنصر الجاذبية والتشويق ويجعلان النظارة في حالة تعلق وتلهف ، لانهما يلقيان بعض الظلال على تلك الحوادث ، فتبدو بين الوضوح والغموض ، كما انهما يحافظان على جاذبية الحوادث عن طريق اهتمامهما بالحركة في المسرحية بحيث لا يتخللها كثير من الوصف يبطئ بها . فالحوادث عندهما تسرع في تتابعها وهما يحذفان كل ما لا لزوم له في المسرحية ، ويجعلان الشخصيات المختلفة في المزاج والاخلاق والعقيدة تتقابل فيشتد الصراع بينها حتى تصل الى الذروة ، ثم تنحدر هذه الصراعات وتتكشف حتى تصل بنا الى النهاية السعيدة دائماً عندها . يخرج (فاخر) من المعتقل في مسرحية (الشيء) ، ويتغلب (صلاح) في مسرحية (بيت الزوجية) على والده الشرطي ووالد زوجته الاقطاعي المساند للحكم الملكي الفاسد . ويقتصر احمد على نفسه بأن ينضم الى جيش التحرير ، كما ينجح في الكمين

(١١٩) جيان (الخبز المسموم) الفنون ٢٣ ، ١٩٥٧ .

الذي ينصبه الثوريون الجزائريون لشرذمة من الجيش الفرنسي في مسرحية (المقاتلون) ، وينتصر خليل على الشر في مسرحية (الخبز المسموم) .

والشخصيات في مسرحيات (جيان وخصباك) شخصيات حية نصادفها في المجتمع مثل شخصية احمد في مسرحية (المقاتلون) وشخصية خليل في مسرحية (الخبز المسموم) (وشخصية (فاخر المدرس الجامعي والدكتور محمود والكاتب المناضل فائز والضباط اكرم والجزار حسون والعامل عبوسي والموظف خليل والطالب الكردي جنكيز) في مسرحية (الشيء) و (قدرتي وصالح وسنية وصفية ومجيد) في مسرحية (بيت الزوجية) ، الا اننا نلاحظ في اخلاق الضابط ونائب الضابط بعض التطرف في قسوتهم ولا انسانيتهما في مسرحية (الشيء) - كما نجد تطرفا أشد في اخلاق صالح وفي سكره وعربدته وفساده وابتزازه اموال الناس في مسرحية (الخبز المسموم) الا ان شخصيته مقارنة للمواقع ، ويحدث ان نصادفها في المجتمعات الواطئة المحترفة للمجريمة في المجتمع العراقي . ولا يقتصر تناسق مسرحيات كل من (جيان) و (شاكر خصباك) ، وحبكة الوحدة المسرحية عندهما على احكام الباء الفنى فحسب ، بل تمتد الى وحدة التعبير اللغوي وقوته واصالته وخفته وقدرته على التعبير عن عواطف الشخصية ومكنوناتها . وهذا مقطع من مسرحية (المقاتلون) يبين لنا ذلك :

سعدي : اسمع يا أحمد ستهبطون عند اسفل هذا الطريق .
هنية : بينما نكون نحن في مواجهة الجسر يومئذ خلال كلامه

بأشارت توضيحية من يديه ، وفي اللحظة التي تعقب الانفجار وبعد ان يسحبوا جرحاهم واثناء ذهولهم افتح النار (توقف قصير) انت وابراهيم من مكمنكما ونحن من هنا .

محمد : يظن انه لا زال هناك وقت طيب نستطيع ان نضحك فيه قبل ان نموت ؟

سعدى : ولا زال امامنا (ينظر لساعته) (ابراهيم يبقى مطرق الرأس بكفه فى اناة على بندقيته) .

محمد : (يتنفس بشهيق عميق) آه . . . كم يلذ ان اتفلسف قليلاً (يضحك الجميع ، ابراهيم يبتسم) .
ابراهيم : (مبتسماً) تفلسف اذاً ؟ !

محمد : مستدركا . . . نضحك . . كم هى رائعة هذه الكلمة (هنيهة)
تصوروا . . . نضحك . . . ها ها . . . نضحك ونحن فى بركة الدم !
(يبدو الانفعال الشديد على وجهه) . . هناك ساعات ايها الاصدقاء يعيشها الانسان لنفسه بكل امانة وصدق (فترة صمت) قد يعيش ماضيه بكل قسوته ويتطلع الى غده من خلال قتامة ودكنة معركة صراعه (هنيهة) وكنت اجبر نفسي على التفكير . عندما تقذف بالموت فى حناجر الخنافس (بشدة) كيف يفكر كريم بثورتنا (هنيهة) ما هي احساس ابراهيم الصغير ازاء الثورة (هنيهة) أيامل احمد البربري الخروج سالماً من المعركة ؟ حتى ولو اخذ اسيراً وعذب بأيدي السنغاليين القذرة ونحمل رفات المستوحشين من حثالة الفرنسيين جنوداً كانوا ام ضباطاً ؟؟ (هنيهة) وسعدى كيف يطرح فى دماغه فلسفة الثورة (الجميع يصغون ، ويلتفت اليهم) اولاً تجدون ان

لشورتنا فلسفة رائعة .

سعدي : كل حدث في التاريخ لم يكن عفوية ابداً .
محمد : مرحى (بسرور) مرحى هي ذي . . لم تكن عفوية ابدا
سعدي وبالنسبة لنا . . (هنيهة) لا زال الكثيرون من العمال في
احواض السفن يسرقون شيئاً من البضائع .
محمد : ويتابع اخرون في المدن العيش في سكوت وامل وتفاهة
(متعجباً) أبداً كأن لم يحدث شيء ، هنا !! (هنيهة) في الوقت
الذي نزرع فيه الثورة ولنموت . يتابع كثير من ابناء شعبنا مرحهم
الساذج والماجن ويشددون حرصهم على الاشياء الصغيرة البسيطة .
ابراهيم : ولكن في كل المدن ثوارا كثيرين يحسنون اخفاء انفسهم
محمد : هذا حسن ولكن ليس الجميع .
سعدي : ان هذا مستحيل . فكل البسطاء الطيبين يعطفون
علينا (١٢٠) .

على ان هناك مع ذلك نبرة خطابية على لسان بعض الشخصيات ،
وخاصة في مسرحية (الشيء) لشاكر خصباك ، وتطالعنا هذه الخطابية
سافرة منذ المنظر الاول من المسرحية ، اذ ينطلق رئيس الموقف في
السجن بخطبة حماسية وتظهر النبرة الخطابية في كلام الشخصيات
الاخرى في المسرحية . وعندما يتكلم (فائز) لا يتوجه الى رفاقه
ولكنه يتوجه الى الجمهور رأساً ، وكأن المؤلف نفسه هو الذي يتوجه
الى جمهور السامعين من خلال هــذا الجمهور الذي بينا من قبل ان
المؤلف المسرحي في العمل الفني الناجح يجب ان لا يتوجه اليه في

(١٢٠) - جيان - المقاتلون - جملة الآب .

أقوال شخصياته إذ المتفرجون جميعاً يجب ان يظلوا خلف ما يسمونه الجدار الوهمي ، ويشهدوا الحوار الذي يوهم ان الشخصيات تواجه الواقع الحيوي حقيقة ولا تواجه الجمهور من المتفرجين . (فائزة : كيف تقرر المدنية بالفاشية يا استاذ فاخر ؟ هؤلاء فاشست ومتى اصبح الانسان فاشستياً خلع عنه ثوب المدنية وغدا وحشاً لا يختلف عن وحوش الغابة في شيء - ويقول فاخر : المفروض ان يؤمن الإنسان فالافكار وسيلة من وسائل تحقيق السعادة للمجتمع وكل ينبغي الوصول الى هذا الهدف بطريقة وافكاره الخاصة فاذا ما ادت تلك الافكار الى القتل والبطش فما قيمتها ؟ واي نفع فيها للانسان لا خير في افكاره يضطهد من اجلها الآخرون وهؤلاء القوم يدعوننا انهم عقائديون يؤمنون بافكار سامية ومع ذلك ارتكبوا هذه الاعمال الوحشية وقضوا على سعادة أسر بكاملها » (١٢١) .

وقد ساعد على ظهور هذه النبرة الخطابية في المسرحية ان جميع عناصر المأساة قد تجمعت مع رفع الستار ، ثم تكتشف شيئاً فشيئاً كيف تجمعت تلك العناصر الى نتائجها المحتومة في تسلسل محكم ، بحيث يرتبط كل ما حدث بما سبقه ويتولد عنه من غير تطرق الى أحداث دخيلة تخل بوحدة الموضوع .

ويعد كل من شـاكر خصباك وجيان في طليعة كتاب المسرحية الاجتماعية في العراق ، بالاضافة الى انهما قاصان مارسا كتابة القصة القصيرة ، ومارس خصباك كتابة الرواية ايضاً وأظهرا تفوقاً فيها . وهما كاتبان واقعيان يعتبران القصة والمسرحية قطعة من الحياة ، ويؤمنان

بالحادثة ويوليائها اهتمامهما ، ويتفننان في سردها كما يتفننان في استنطاق جوانبها ، ويعنيان بالشخصيات وصفاتها ويحللنها بحيث يتكامل في أدبهما السرد والتحليل والتنفيذ . وهذه ميزة قل نعث على مثيل لها بين كتابنا المسرحيين . وهما في أدبهما المسرحي منشئان خلاقان يعيشان مع أبطالهما في حركاتهم وحوارهم ونلمس روحيهما البصيرتين تهيمنان على كل كلمة تقولها الشخصيات ، وعلى كل حركة تقوم بها . وهما يعتمدان في أدبهما المسرحي على السرد والتحليل معاً ، وهما عندهما متماسكان متكاملان يتساندان في كل حوار وفي كل حركة يخلعانها على أبطالهما وشخصياتهما الرئيسية منها او الثانوية ، من غير أن تفوتهما اللمحة الذكية التي يوحىها المشهد فيسجلانها ببساطتها وحيويتها التدفع عملهما المسرحي دوماً الى الامام ، الى الحل . ولا عجب ان نجدهما يصوران مجتمعا ومشاكلنا ونفوسنا والناس حولنا وعبوبهم واهواءهم خيرها وشرها يضاف الى ذلك ايثارهما الفصحى في التأليف ، ويظل هذا الايثار في الاساس عامل ابداع وانطلاق ، يرتفعان بواسطته بشتى الموضوعات التي يعالجانها الى مستوى رزين وفصيح ، ويقدمانها للناس في اسلوب قوي رشيق جميل بعيد عن الاسفاف .

وقد عالجت المسرحية الوطنية المدرسية موضوع (الفتوة) في الثلاثينات مثل مسرحية (الكشف) ١٩٣٤ لمحمود لطفي ومسرحية (جنود الفتوة) ١٩٣٦ لحسين علي الاعظمي ، وهما تدعوان للانضمام الى حركة الكشف التي شجعها (الملك غازي) اثناء توليه العرش في

الثلاثينات . وإلى جانب الدعوة إلى الانضمام إلى الحركة الكشفية ظهرت دعوة ثانية مشابهة للانخراط في سلك الجندي ، وذلك بعد تسلط الجيش على الحكم في أواخر الثلاثينات . وقد كتبت مسرحيات عديدة لتحبيذ الدعوة ، مثلت في المدارس وفي معسكرات الجيش وهي (نداء الواجب) ١٩٣٨ لعبد الغفار العاني ، و (أنا الجندي) ١٩٣٨ لعبد الله حلمي إبراهيم ، و (روايتان تمثيليتان) ١٩٣٩ لرسول عبد الوهاب العسكري ، وهي أقرب إلى السرد الروائي منها إلى البناء المسرحي ، ولا تصلح للتمثيل بل للقراءة ، و (الواجب) ١٩٥٢ لفاضل جميل ، و (نداء الوطن) ١٩٥٣ لأديب عراقي ، والمسرحيتان الأخيرتان كتابهما أفراد من الجيش وممثلتا في معسكرات الجيش العراقي .

وجميع هذه المسرحيات متشابهة من ناحية الموضوع ومن ناحية البناء المسرحي الضعيف ، ومن ناحية الحوار الذي هو أقرب إلى الحديث العادي منه إلى الحوار الفني ، ومن حيث شيوع الأخطاء اللغوية والإملائية .

واحسن مثال لهذا النوع من المسرحيات مسرحية (أنا الجندي) لعبد الله حلمي إبراهيم التي ذكر في مقدمتها أنها نالت استحسان صاحب الجلالة ملك العراق غازي الأول ، فأنعم جلالاته على المؤلف بساعة ذهبية في أيلول سنة ١٩٣٨ ، وأذيعت الرواية مرتين من محطة راديو قصر الزهور الملكي العامر وهي تقع في نحو المائة صفحة من القطع الصغير ، وقد لهجت الجرائد بذكرها ، وذكر الانعام الملكي على المؤلف وعممت رئاسة أركان الجيش منشوراً على الوحدات العسكرية كافة تحث به الضباط والجنود على مطالعتها . وقدم لها مدير الدعاية والنشر

مقدمة أشار فيها الى توجه الكاتب الى الأدب العسكري وضرورته ،
وعد المسرحية فتحة في هذا الباب (١٢٢)

وتتلخص المسرحية بان اياداً كان يحب ابنة عمه . وكان ينافسها في
حبها ابن خالها الثري وكانت الام ترغب في زواجها من ابن خالها
لثروته . ولكن الفتاة كان هواها مع ابن عمها . ثم كان ان دبر ابن
خالها مؤامرة شاركه فيه (مختار المحلة) بأن قدموا سنة ولادته
وجعلوها سنة ١٩١٢ بدلا من ١٩١٤ ، وبذلك وافق دوره لخدمة العلم
الوقت الذي عزم به الزواج من ابنة عمه .

ومع ان (اياداً) وهو اسم البطل كان بوسعه ان يحتج ويسعى
لاصلاح ما أفسده مختار المحلة وابن خال الفتاة ، فانه رفض ان يسعى
الى ذلك رغم إلحاح ابنة عمه . ورأى أياد ان يذكر ابنة عمه وكان
اسمها (خولة) بما فعلته (خوله) الفتاة العربية المشهورة في حرب
اليرموك . ورجا ان تكون هي خولة العصر الحديث ، فلانت الفتاة
ووافقت على التحاق ابن عمها بالجيش العراقي . والتحق الفتى ، وبعد
حين بلغه ان ابنة عمه ماتت على اثر ضرب مبرح من ابن خالها الذي
أصرت على عدم قبوله زوجاً . وسمع رئيس الوحدة بذلك فبعث من
ينوب عنه لتعزية الفتى كما رأى - اكراماً للفتى - ادخاله دورة
الضباط وكانت شجاعته تؤهله لذلك وزاد ان بعث العلم العراقي
ورخص في ان تلف بالعلم وتدفن .

وتقع المسرحية في ثلاثة فصول شمل كل فصل منها ثلاثة مناظر
وهي أقرب من الناحية الفنية والشكلية الى المسرحيات الحديثة . وقد

ودقق المؤلف في اتخاذ المناظر والحوادث التي يمكن اعدادها على المسرح بسهولة ويسر . فهي لا تتعدى مناظر بيت او غرفة استقبال لطيفة متوسطة . او تهيئة تابوت ، يلفه العلم العراقي وتهيئة خادماً يقدم القهوة للمضيف .

ولا شك ان المؤلف تعتمد هذا في مسرحيته ، وكتبها لتمثيل في بيئة ساذجة وعلى مسرح تسهيل تهيئته في كل بقعة من بقاع الارض ، فحرم الرواية من الطابع الفني الذي فقدته ففقدت روحها معه .

اما حوار المسرحية فلا تكاد تجد فيه شيئاً من الطلاوة ، ونرى المؤلف يجيد حين يتحدث قاصداً برسالة او نصيحة ، بما يبعد بالمسرحية عن كل فن مسرحي ، والى هذا الرأي ذهب جميل سعيد (١٢٣) .

ومن هذه المسرحيات ما اهتمت بموضوعات قومية مثل مسرحية (مثلنا الاعلى) ١٩٣٤ لعبد المجيد عباس وفيها دعوة قوية للوحدة العربية ولكنها ضعيفة من ناحية البناء المسرحي ، كأغلب المسرحيات المدرسية تشيع فيها الخطب والتعاليم الاخلاقية والدعوات الى الانضمام الى الجيش والدفاع عن الوطن ، ولكن ما يميزها انها اول مسرحية عراقية عالجت موضوع الوحدة العربية في تلك الفترة الزمنية المتقدمة « الأستاذ : كلا يا بني ليست الوحدة وهما واذا كانت وهما فالحقيقة إذن بنت الوهم والخيال . . لان العرب كلهم شيء واحد في الخلق والعادات واللغة والدين والتاريخ . . . فاذا وحد العرب مطمئهم

الاسمى ومثلهم الاعلى وجعلوه قائماً على الوحدة تحققت امانهم (١٢٤) .
 وظهرت مسرحيات اجتماعية في العراق من نوع الملهاة ، وهو النوع
 الذي يستخدم عادة في نقد العيوب والاخلاق الاجتماعية ، ويحاول
 ان يصلح تلك العيوب ، وان يقوم الاخلاق بواسطة اثاره الضحك
 والسخرية من العيوب . ويرى معظم النقاد ، ان الملهاة لا تستطيع
 ان تعالج في الغالب غير العيوب والمثالب السطحية التي كثيراً ما تقف
 عند العادات والتقاليد الاجتماعية والفردية ، وان أية مسرحية فكاهية
 تحاول ان تعالج المشاكل الاخلاقية العميقة المتأصلة في طبيعة الانسان
 او في ضميره المتغلغلة في كيان المجتمع ، والضاربة بجذورها في اساسه
 لا تلبث ان تنقلب الى مأساة ولا تحتفظ من الفكاهة الا بمظهرها
 الخارجي الذي يقف عنده السطحيون من القراء او المشاهدين بينما
 تكمن المأساة في اغوارها ، ومن هذه المسرحيات التي تعالج العيوب
 والمثالب المسرحيات التالية (المعلم عبد القدوس) لعبد الغني الملاح
 (طبيب اسماك) ٦١ و (انا عاطفيه جداً) ١٩٦٢ لسالم الدباغ
 و (قاض الوراق واق) لعبد الحق فاضل ومسرحيات داود سلوم التي
 لم يكتب لها ان ترى النور (اسكندر ذو القرنين - حين ينخسف
 القمر - اللامعقول - سيرة غير تاريخية) . كما تقدم الملهاة في العراق
 المثالب الانسانية التي تثير الضحك ، وموضوعاتها مستمدة من واقع
 المجتمع ، فمسرحية (حمودي يتزوج) لعبد المسيح بلال تعالج
 مشكلة الزواج بين فردين من طبقتين مختلفتين بأسلوب يثير النقمة
 والشفقة والضحك معا .

وتعني هذه المسرحيات بالاحداث وتسلسلها ، الا ان عنايتها تنصب بالذات على الطباع والاخلاق . ومن الطباع والاخلاق ما هو فردي يعود الى شخصية شاذة كشخصية المعلم عبد القدوس في المسرحية التي تحمل هذا الاسم وشخصية الطبيب الذي يصرف كل وقته في اكتشاف نظرية جديدة يعارض فيها نظرية دارون في مسرحية (طبيب اسماك) ومنها ما هو جماعي يعود الى العادات والتقاليد كمعالجة الفروق الطبقيّة في مسرحية (حمودي يتزوج) .

ولكن ليس من شأن الملهاة العراقية ان تغرس المبادئ الاخلاقية ، ولكن مهمتها اشباع رغبة انسانية سريعة ، وهي الرغبة في فهم الناس بعضهم بعضاً في حياتهم الاجتماعية ، وفي ان يحكم بعضهم على بعض بحسب مظاهرهم ومستوياتهم الخاصة . وطالما كانت الملهاة تؤدي هذه المهمة بصورة جيدة وبامانة فهي تسعى نحو الخير .

ويختار كتاب هذه المسرحيات شخصياتهم من بين النماذج البشرية التي تعيش في مجتمعنا المعاصر ، مثل المعلم والطبيب والسائح والاقطاعي والشاب المثقف الذي يريد الزواج حسب رغبته لا حسب اوامر والده الغني والفتاة الفقيرة المحبة . والفلاح الفقير الذي لا يرضى لكرامته ان تهان .

ولا تكون هذه الشخصيات فوق مستوى البشر ولا تحته ، وانما هي في مستوى واحد على العموم . واذا بدر منها شذوذ فان شذوذها يعد سوء حظ شأنه شأن المرضى . فالمعلم عبد القدوس رجل مريض بجنون العظمة يتصور انه مرب للجيل ، بينما يسخر منه تلاميذه ولا يفهمون شيئاً مما يلقيه عليهم في الدرس ، وتكون نتيجتهم الرسوب في امتحان السنة

التوجيهية . ويتوهم المعلم في نفسه المقدرة على الكتابة ويعيد نفسه اديباً لامعاً ، في الوقت الذي ترفض الصحف نشر مقالاته التافهة ، وهو بعد كل ذلك يتصور نفسه محبوباً من النساء لشدة جماله ، بينما هو في الحقيقة شديد القبح تهرب منه النساء رغم تهافته عليهن .

وقد نجح عبد الغني الملاح في عرض بعض المشاهد الهزلية ووفر لمسرحية (المعلم عبد القدوس) الواناً من الفكاهة الخفية . وعلى الرغم من توخية الاجادة في صياغة الحوار والتزام الموقف الاجتماعي لكل شخصية من الشخصيات التي يجري الحوار على لسانها بحيث يبدو في مظهرها وفيما يصدر عنها من عبارات والفاظ دليل على مكانتها وقدرها في المجتمع ، وعلى الرغم من محاولته ان يقدم لنا نموذجاً بشرياً متكاملًا في خليقته وخليقته تبدو آثارها في كل حوادث المسرحية فانه أغفل بعض القواعد التي يلزم اتباعها في فينية المسرحية ، وهكذا اضاع ما حاول ابرازه من رونق وما وصل اليه فنه من حيث رسم الشخصيات وتطويرها تبعاً لنمو العمل المسرحي .

وقد ران على مسرحيته الجمود وفترت حركتها وخاصة في الفصل الذي قصره على دار المعلم .

وبدت المسرحية اشبه بالواقف منها بالمسرحية النامية ولم يتح للشخصيات ان تتفاعل مع الحوادث بحرية وانطلاق ، وقد جاء جواره تقربياً ملا ثقيلًا في بعض الاحيان ، وعجز عن ان يشيع في جو المسرحية الحركة والحياة اللذين لا بد منهما في كل عمل تمثيلي ، كما ان الحركة في المسرحية هزيلة والاحداث وانية متكرره فالمعلم يواجه طلابه الصاخرين دائماً في الفصل وفي داره عندما يزورونه لعيادته

بسبب مرضه او في الشارع . والمفاجآت ضعيفة تافهة . فنحن لا نفاجأ برسوب طلابه في الامتحان ولا نفاجأ حتى عندما يصله تقريره شكر من المفتش لان (عبد القدوس) يجيد التملق والتزلف ، ويعرف من أين تؤكل الكتف .

ومن هؤلاء الكتاب من يدفع بشخصياته الى مواقف حرجة فالطبيب يكشف فشل جهوده في مسرحية (طبيب اسماك) ويعرف ان مريضه كان يسخر منه . وكذلك السائح في مسرحية (انا عاطفية جدا) ، يجد نفسه وحيداً في بلد غربي وليس معه من المال شيء ، وقد صاحبة الفندق جميع ملابسه لتسديد ما عليه من دين لها حتى ملابسه البيتية .

وقد يدفع الكتاب بشخصياتهم الى مواقف طريفة مثل ادعاء حمودي الجنون لينفر خطيبته الغنية منه في مسرحية (حمودي يتزوج) ، وليتسنى له الزواج من الفتاة الفقيرة التي يحبها ، ومثل الاحكام الطريفة التي اصدرها القاضي في مسرحية (قاضي الواق واق) على غرماء الفران الذي اغتصب منه القاضي الدجاجة المشوية .

« القاضي : ان عين المسلم عندنا تعدل عيني اليهودي كلمتيهما فلننفقاً لك عينك الثانية لكي نفقاً له احدى عينيه .

اليهودي : وي ! من يقول هذا .

القاضي : القانون .

اليهودي : مولاي ، مولاي القاضي متى صدر هذا القانون . اني

لم اسمع به .

القاضي ! (صدر اليوم) (١٢٥) .

و (قاض الواق واق) هذا رجل محترم من الناس ، معروف بالعدل والحكمة . ولكنه في حقيقة لا يعدو ان يكون رجلاً فاسقاً شريراً لا يتوانى عن خيانة زوجته وسرقة اموال الناس واصدار احكام جائرة ومـا ان تبدأ الشخصيات في الاندماج في المسرحية حتى تسير في طريقها الطبيعي الذي تسير فيه الحياة الاجتماعية في تناقضاتها واضطرابها ، فيتدفق الحوار من افواهها كما يجب ان يكون بعد التجارب المرة القاسية التي تمر بها . لنأخذ على سبيل المثال مسرحية (قاضي الواق واق) ، فبعد ان يصدر القاضي حكمه الجائر على اليهودي ، لا يجد غرماء الفرن الآخرين غير السخرية اللاذعة يطلعونها للتخفيف من ألمهم وحنقهم .

(الفرن : لا والله يا أخي ما تعمدت اقطعه - ذيل الحمار - ولكن حمارك اعترض طريق فسحبته من ذيله من فرط ذعري عسى ان اديره فيفسح الطريق لي ويبدو أن الذيل كان واهياً فجاء بيدي . صاحب الحمار : بل لعل الذيل هو الذي دخل في يدك وجرها جراً شديداً فانقطع كما فقأ اليهودي اصبعك ! اذاً ادخل عينه فيها .

الفرن : لا والله ياسيدي .

صاحب الحمار ! لا تخف لا تخف سيدبرها مولانا القاضي القاضي : (وقد فرغ من صلاته) من أذن لكم في الكلام الزوج : (الذي اجهضت امرأته) تقبل الله ياسيدي

(١٢٥) عبد الحق فاضل (قاضي الواق واق) ص ١٠٠ ، ١٠١ .

القاضي : لقد ارتكبت يا فران اثماً كبيراً وحق عليك العقاب الشديد
ومن قتل نفساً بغير نفس او فساد في الارض فكأنما قتل الناس جميعاً
ومن احياها فكأنما احيا الناس جميعاً .

الفران : متضرعاً « ولكني يا سيدي كنت اطلب النجاة لنفس حين
دخلت داره ولم اقصد قتلاً ولا اجهاضاً »

القاضي : المباشر ضامن وان لم يعتمد . فأنت ضامن للولد وان لم
تعتمد وقد حكمت عليك ان تحبل المرأة فتعوض لها ولزوجها عن
ولدها (١٢٦)

ولا شك ان افضل ملهء عراقية هي مسرحية (حمودي يتزوج)
لعبد المسيح بلابا ، ففيها تبدو قدرة المؤلف على رسم الشخصيات .
وتصوير الصراع الداخلي في اعماق النفس البشرية . ولعل هذه القصة
هي التي جعلت مسرحيته تأخذ بجماع القلوب ، فهي تنبض بالحركة
منذو السطور الاولى . ولعل السبب في ذلك ان المؤلف استخدم عنصر
المفارقة الذي اغرم به ليجعل المسرحية تشع بالدفء والحرارة .
وملخص المسرحية . ان حمودي شاب مثقف يحب (ساهرة) ابنة
خادمهم (علوان) ، ولم يجد وسيلة لاقتناع والده بالزواج منها لان
والده رجل محافظ يؤمن بالتقاليد ايماناً أعمى ، فيضع حمودي خطة
مع صديقه الدكتور محمود ويتصنع الجنون ويجد والده ان الدواء
الوحيد لشفاء ابنة هو الزواج ، فيعد المعدة لتزويجه من « لمياء » الفتاة
المثقفة وابنة الرجل الثري ، ولكنها تهرب عندما تكتشف جنون حمودي
ويحاول والده بعد ذلك تزويجه من (عندم) الفتاة الثرية المجنونة
فيسايرها حمودي في جنونها ، ويعملان معا على قتل والديهما ، فيخاف

والد حمودي على نفسه ، ويقف في وجه هذه الزيجة . ويقرر الدكتور محمود ان السبيل الوحيد لشفاء حمودي من جنونه زواجه من (ساهرة) ابنة الخادم علوان ، فيمانع الاب اول الامر ولكنه يرضخ للطلب بعد ان اكتشف ازدياد جنون ابنه ، ويؤمن بأن هذه الزيجة هي طريق الخلاص الوحيد لابنه من الجنون . وتمتاز هذه المسرحية في كثير من مواقفها بالسخرية اللاذعة من العادات والتقاليد الشائعة في العراق وتنساب هذه السخرية بين سطور المسرحية في رفق دون افتعال او تهريج . وقد اعد المؤلف عدته لهذه السخرية منذ اللحظة الاولى التي اخذ يرسي فيها قواعد المسرحية ، حتى اننا لا نكتشف ان حمودي يتصنع الجنون وليس مجنوناً فعلاً الا في الفصل الاخير .

وقد اخرج المؤلف شخصية (حمودي) في حله انسانية رائعة ، وفي براعة ولطف جديرين بالاعجاب والتقدير . ومثل ذلك شخصية (لمياء) الفتاة التي تحاول معالجة حمودي واعادة عقله اليه . وكذلك خلقه لشخصية (عندم) الفتاة المدللة المهووسة ، و (عبد الرزاق) الرجل الغني المريض بسرقة التحف .

وقد كان سقوط الاب المنزعج في نهاية المسرحية ستموط بطل المآسي وانهيائه ، بعد ان وافق على زواج ابنه من ابنة خادهم (علوان) . ومهما يكن من امر فقد وفق الكاتب في التشخيص في مسرحيته اليتيمه . التي تعد اول ملهء عراقية كتبت باللغة الفصحى . كما وافق المؤلف في ادارة الحوادث فقد كانت تنمو بعضها من بعض في تدفق وحيوية وقد مده الصراع القوي بين الشخصيات ، والصراع بين الجيل

الجديد والجميل القديم بنور الابداع الفني وحث على التعمق في رسم الشخصيات وتوفيق عنصر التشويق بالنسبة للقراء والمتفرجين على السواء .

ويجدر بنا ان فحمد للمؤلف اسلوبه الذي اصطنعه في كتابه المسرحية فقد كان أقرب الى البساطة والسهولة . وكذلك من حيث توجيه الحوار بحيث يشير الى الوضع الاجتماعي للشخصية المحاوره .

وقد استطاع الكاتب ان يتغلب على مشكلة اللغة الى حد ما ، فلم يعتمد الى اللغة الفصحى لتقضي على الواقع وتعصف بالطبيعة ، كما أنه لم يعتمد الى اللغة العامية مضحيا بالفصحى ولكنه اجرى على السهله للشخصيات لغة فصيحة مبسطة .

(لمياء ؛ « لاهته بعد ان حاول خنقها » انه مجنون بابا انه مجنون حمودي ؛ انت بروتس ، نعم انت بروتس لقد عرفتك من منخريك انا قيصر الا تعرفيني .

نعمان « والدلمياء » ؛ بلى اعرفك ، انت قيصر .

حمودي « يسحب مسدسا » ؛ سأنتقم منك لخيااتك ، ارجعوا سأقتل اي شخص يتقدم مني ما هذا ؟ مسدس اطفال اذن سأقتلك بيدي .

نعمان ؛ « يهرول وهو يمسك يد لمياء » هيا بنا اسرعى (١٢٨)

المسرحية العامة

(ان اصول الادب مأخوذه من التفكير العام للشعوب والامم ومن صور مجتمعاتهم وأحاديثهم حتى أن ما يوجد في الشعر والحكم والامثال مستمد مما يجول في رؤوس العامة من الناس . وقد يكون الادب العامي أدل على صورة النفس والحياة العامة والخاصة لامة من الامم الفصيح المنمق الذي يلتزم فيه الكاتب طرق الصنعه والتعمل) (١٢٩) .

وقد حرص عدد من المشتغلين بالحركة المسرحية في العراق على كتابة المسرحية العامة وتزعم هذه الحركة ثلاثة من المهتمين بالحركة المسرحية ، (يوسف العاني وشهاب القصب وتوفيق لازم) . فقد نادوا بالكتابة باللغة العامة لاعتقادهم ان التعبير الصادق يتطلب منهم هذا الانحياز وبخاصة اذا كانت المسرحية فكاهية .

ويمتاز اسلوبهم برشاقته وخفته وبعده عن التعثر والتكلف ، ويستشف من كتاباتهم رغم خفتها وميلها للدعاية نفحة حزن دفين وقد ترجع هذا النفحة الحزينة الى الطابع الغالب على المزاج الهراقي وبخاصة للمبتدئ في التعبير الفني عند البوح باشجانته المبكرة .

وكل مسرحيات (توفيق لازم) ذات فصل واحد اهمها (ريفيون في عيادة الطبيب ، من البيضة ، البخيل ، عودة المفقود ، واعد البنات ،

(١٢٩) حسن مظلوم مصطفى محمد (تاريخ ادب الشعوب) من مقدمة الكتاب لاحمد ضيف .

غرام في الريف في ضحايا الجهل ، توبة اللص ، على حساب الغير ،
الهجرة ، البريئة ، زواج الريف ، دندوشه (فقد كتبت هذه المسرحيات
باللهجة العامية ، استخدم فيها الكاتب الامثال العامية ، واستعملها
استعمالاً حسناً (دندوشه ؛ انت تعرفها طرطيميس ما يعرف الجمعه
من الخميس) وتشبيهاتها جميله وموحية (ام جسومه ؛ عفرا هو رجلها
زمبيل بليا اعراوي) كما انه استطاع ان ينفذ الى طبيعة المجتمع
العراقي وينتزع منه صوراً تمثل ذلك الواقع الذي ينقده ويجرحه
بأسلوب غير متكلف منبعث عن طبيعة الموضوع (ام جسومه ؛ عفرا
والله انت غشيمه أخليها تشلع كلبه حتى لا يحقرها ليش يسويها نعيجه
خليها اتسويه خروف .

عفرا : خاله هاي الحجايه موش زينـه عيب واحنا اوادم عرب
مانرضاش بهل الخيل والملاعيب .

ام جسومه : يمه دفوتي هذا عقلج تنك المره تسوى سحرو وتسوي حيله
واتبيع نازات) .

وتدور مسرحيات توفيق لازم في نطاق العادات والتقاليد المنتشرة
في الريف العراقي وفي الاحياء الفقيره المختلفه من المدن العراقيه ، وهي
اشبه بالصور الفولكلوريه لانه يعرض في مسرحياته القصيره عادات
الريفين في زواجهم وطلاقهم وكزهم وكرمهم وبخاهم الى غير ذلك
من الصور التي يزرخ بها المجتمع العراقي . ويستعين بشخصيات ثابته
ينتزعها من الادب الشعبى لتساعد الشخصيات الاخرى في نمو الحدث
وتطوره كالمرأة العجوز المنافقه (ام جسومه) ، والمشعوذ الذي يتكسب
عن طريق السحر والشعوذه واستغلال السذج من الناس (الدرويش)

والزوج المتصلب الذى لا يفهم من الحياة الزوجية غير جسد زوجته
(ضاحى) ، والقريب العاشق الذى يمر قرب ديار الحبيبه ينفخ
في مزمار ويفني أغان شجية عذبه (سلمان) ، والام العاقلة التي تحاول
ان تعيد الحياة الى بجاريها (ام دندوشه) والفتاة المراهقة المتعلقة
بحب شاب يمثل احلامها (دندوشه) .

ولا تخلو مسرحيات توفيق لازم من اسلوب تعليمي وعظى يتجمع
فيه هدف المسرحية .

(دندرشه : يمه هاهى قشمرتني واخذت الذهب وجابت السحار وانا
هسه التوبه على يد الله وايدج - تقبل يدها - بعد ما اسويها) .

وتنبع الفكاهة في مسرحياته من باطن الحدث دون تدخل خارجي
او تصنع . وهي فكاهه تمثل الروح العراقية الصميمة .

(ام جسومه : تعال عاديها لا اتطولها - تسحبه لمقدمة المسرح
وتأكد من عدم وجود دندوشه - تعال اهنا يامصنم خوش صيده
سمينه اسوارات واحجول وكردانه وتراجي اني وياك بالنص واني
ما اكل عليك شيء الذهب الى والفضة الك .

الدرويش : خوب اني بمنون خانم .

ام جسومه : شوف سمعنى بس لا تنس هي اسمها عفرا ورجلها
اسمه ضاحى اسمع لا اتروح تنسي وتفكس شوف وهي عاشكه واحدا
اسمه سلمان واهنا الحجايه كل الدك على المدكوكه .

الدرويش : صار معلوم خليني خوب) .

وقد حرص كل من يوسف العاني وشهاب القصب على عامية اللغة
المنطوقة على خشبة المسرح لهدف فني يعيانه حق الوعي ، وهو الهدف

الذي يدعوان اليه في سبيل تكامل المقومات الواقعية لرسم الشخصيات في العمل المسرحي . ولهذا الاتجاه هدف آخر جعلاه نصب اعينهما وهو عمليته التجاوب الجماهيري مع المسرح التمثيلي الذي يصور شتى الجوانب في مجتمعنا الحديث بلغة الواقع في حياتنا اليومية . ان شباك التذاكر في مسارحنا العراقية يشهد ظاهرة تتكرر دائماً كلما عرضت احدى المسرحيات الجديدة لكاتب من كتابنا المسرحيين ان رجل الشارع العراقي بقدر ما يعرض عن المسرحية المكتوبة باللغة الفصحى التي يعرف ان مضمونها سينتقل اليه عن طريق تلك اللغة التي ينم بينه وبينها كثير من الألفة والتجاوب . ومن هنا ندرك جانباً مهماً من جوانب النجاح الذي ادركه هذان الكاتبان ، ان سر نجاحهما الفني والجماهيري يرجع اولا الى انهما يمثلان مشكلات عصرهما من خلال الملاحظات الدقيقة والتجارب التي يعيشها الناس والى انهما يعرضان المضمون الاجتماعي لهذه المشكلات من خلال الشكل التعبيري الملائم ونعني به لغة الحوار في قالبها الواقعي ودلالاتها الموحية .

وكانت الصفة الغالبة على جوهر الشكل التعبيري عندهما هي البساطة التي لا تقطع خيوط الاتصال الفكري بينهما وبين رجل الشارع . ولم يكتب (شهاب القصب) الا عدداً قليلاً من المسرحيات فقد اكثرها .

ومن اشهر مسرحياته (المعذبون في البيت ، عودة الولد المهذب ، كارت البيلك ، قيس وليلى في القرن العشرين ، بين الكنه ومرة العم . نص عقل) وقد كتب بعض هذه المسرحيات مع زميله يوسف العاني وهي مسرحيات قصيرة .

اما يوسف العاني فمسرحياته متداولة ومعروفة ، ومثل الكثير منها على المسارح العراقية منذ بداية الخمسينات ، وهي مجموعة (رأس الشليلة) ١٩٥٤ ، ومجموعة (مسرحياتي) ، وتقع في اربعة اجزاء لم يصدر منها الا جزءان ، و (عمر جديد) (١٣٠) و (الدواء والغذاء) (١٣١) ١٩٦٦ و (اهلا بالحياة) ١٩٥٩ و (لوسراجين لوبالظلمه) ١٩٦٤ و (ماكوشغل) ١٩٥٢ و (سكس ناين ثري) ١٩٦٢ و (صورة جديدة) ١٩٦٦ كما كتب العاني عدة مسرحيات للتلفزيون العراقي .

وأهم ما يميز العاني عن زملائه من فناني المسرح العراقي المعاصر انه قد أحاط بالفن الشعبي الناجح عن وعي مستفيداً من خبرة ما توصل اليه فنانون الغرب القدامى والمحدثون . ومن اشتغاله بالتمثيل . وقد يرسم لنا العاني بعض المناظر الفوتوغرافية فيجسدها لنا كما هي ، كما فعل في مسرحية (تؤمر بيك) ومسرحية (حرمل وحبّة سودة) ، ولكنه لا يتمادى في ذلك بل انه يتجاوز هذه الحرفية في سبيل الفكرة . كما اننا في الوقت الذي نعد مسرحيات العاني محلية لأن صوره الفريدة خاصة بالعراق والعراقيين وقد لا توجد في غيرها من البلدان ، نجد ان اقليميته ليست إلا وسيله لابراز ما هو انساني . فنحن لا نستطيع ان نجد شخصيات العاني إلا في البيئة العراقية اما ما تعبر عنه هذه الشخصيات فهو ما يمثل في نفس معظم الناس على وجه البسيطة .

(١٣٠) المثقف الاعداد ٤ ، ٥ عام ١٩٥٩ .

(١٣١) مجلة الافكار الاعداد ١ ، ٢ عام ١٩٦٦ .

ولو أمعنا النظر الى شخصيات العاني مثل شخصية (ام شاكر وكوثر والخال) في مسرحية (اني امك يا شاكر) وشخصية الموظفين (عبد الجبار وكامل) وشخصية المدير والفراش والمراجعين في مسرحية (رأس الشليلة) وشخصية (الام والاب وسعاد ورزوقي) في مسرحية (حرمل وحبّة سوده) وشخصية الاقطاعي (حمدي) والابن المدلل (سامي) والبنات المغناج (سعاد) والخادم (خليل والوكيل سعيد مصطفى) والسائق (زيدان) في مسرحية (تؤمر بيك) لم نجد لها روموزا بل حقيقة ملوسة نراها هنا وهناك في المجتمع العراقي ، فنستجيب لها ونحقد عليها ونعطف لاننا نجد ان لها كيانا واقعيا في المسرحية ، كما كان ذلك في الواقع لذلك نجد انفسنا جد قريبين منها لانها تتكلم بلهجتها الخاصة وتفكر بأسلوبها الخاص ونحس بساطتها المألوفة من خلال سلوكها ، مثل مسرحيتي (اني أمك يا شاكر) ومسرحية (الدواء والغذاء) حيث يشتد الصراع بين الشعب وسلطاته في الاطار العام وبين شاكر السياب المحامي المثقف واسرته وبين الحكام في العراق في الاطار الخاص حتى يموت شاكر وأخوه . ولكن الصراع يظل محتدماً في إطاره العام بين أم شاكر وبين الحكام المستبدين :

(الام : تدري دختور اشچانو يسوون بيهم بالسجن . . . يجوهم الورد يانيه نص الليل شايلين التفك بيديهم ويوكولهم نخ ٥ . . . وراها ياخذون اثنين ثلاثة منهم . . . ويوكولهم بسط . . . وره ما يبسطوهم يجيبوهم مدمايين . . . وبس يشوفوهم يفقون هم - يجون من جده

(٥) نخ ! الضرب .

وجديد . . . ومو بس هاي دختور اكو اشياء تنحجي .

الطبيب ! قدرين . . . نسيت من چانت اتصير . ظاهرة شلون
چنتي تعوفين التركيب وتجين بيدچ اتناوشينا حجار . ومن ينهزمون
الشرطة تكومين ترگعين هلاهل . . ؟

الأم : شلون أنه آخ لو يرجع حيلي مثل الاول .

الطبيب : على بختچ يرجع

الام ! بوجودكم انتو كل شيء يرجع . . والله من اسمع بهلشباب
الي يطلعون مظاهرات ارجع عبالك بنت العشرين وبس يعجبني اتحزم
بعباتي واطلع (١٢٣) .

وتحمل اللهجة العامية عند يوسف العاني كل توجيهاته البناءة
وتزخر بالتصريح والانشاء السيكلوجي (١٢٣) .

ولعل اهم ما يلفت النظر في مسرحياته دقة الحوار وحسن اختيار
الكلمات التي تنطلق على لسان الشخصية . فقد جاء حوار واقعي
معبراً عن الشخصية ملائماً لتفكيرها ومزاياها ، فعندما تتكلم (أم
شاكر) على سبيل المثال عن المشاكل الوطنية فان فهمها لها يكون
على قدر حظها من الاطلاع ، والكلمات التي تقولها تلائم تماماً
الشخصية التي حاول المؤلف رسمها لها . وام شاكر ربة بيت عراقية
ليس لها حظ كبير من الثقافة بسيطة ساذجة تحب اطفالها وهي أم
ليس لشاكر فقط بل (ام الكل) على حد تعبير الطبيب (١٢٤) .

(١٢٢) يوسف العاني - مسرحياتي - ٤٥ ، ٤٧ .

(١٢٣) انظر صلاح خالص (مقدمة رأس الشليمة) .

(١٢٤) كمال قاسم نادر (مقدمة مسرحياتي ليوسف العاني) .

(لاكت موهيچ ايام ما تنفرت ابني . . . خابصينه هلملاعين
الوالدين بالاتفاق العراقي التركي . . . عليمن يعبرون هلكلاوات ه . .
آني المومثقة دا أدري هذا ماكو وراه غير البلاوي وكسران الركبة . .
ويريدون كم مره يسوون حرب ويضربون بيها العالم) .

ومثل هذا الحوار لا يستبعد في حياتنا اليومية وعندنا امهات كأم
شاكر كما ان الحوادث التي بعثت هذا الحوار حوادث مركزه ومعقولة
يقول تيمور (ان الاديب الفنان شخص يحس ثم يجيد التعبير عن
احساسه في اناقة مظهر وصدق يقين واذا جاز لنا في المسرحية ان
نسقط اناقه المظهر فلا يجوز ان نسقط الصدق وطبيعة الحوادث
والكلام . . .) (١٣٥) .

ويضحى (العاني) أحياناً بالقيم الفنية في مسرحياته في سبيل الموضوع
والغاية المقصودة فاذا استعرضنا مسرحياته جميعاً وجدناها تنضج
بالواقعية فمسرحية (حرمل وحنة سودة) تعالج اجمالاً التقاليد
المجتمعية المظلمة ، وتفتح الطريق بلا تهريج ولا دعاوى ولا ارشاد او
تلقين . نحو اخلاق وتقاليد جديدة هي تقاليد النور والعمل والحب .
ومهما يكن من أمر فان استمرار العاني في تطويع العامة
واستغلالها في مسرحياته الشعبية الرفيعة الموضوع والمضمون لم يجنبه
مزالق خطره ، فمسرحياته بالشكل الذي وضعت فيه باللمهجة العراقية
الدارجة لا يمكن ان تجد الاستجابة الجماعية في سائر الاقطار العربية

(٥) هلكلاوات : الكلاو غطاء للرأس .

(١٣٥) جورج جبحا (محمود تيمور في بعض مسرحياته) المجلة

العدد ٤ عام ١٩٥٦ .

التي لا تكاد تفهم العامية العراقية (١٣٦) .

ويغلب طابع الملمهة على مسرحيات (يوسف العاني) والملمهة عنده تعالج انواعاً ينتمون الى طبقة معينة ولا تعالج أفراداً ، لان العيب او الآفة المضحكة يمكن ان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاشخاص ومع ذلك تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل تلك الآفة هي الشخصية المركزية فنحن لا نضحك من شخصية الخادم خليل في مسرحية (تؤمر بيك) بقدر سنخريتنا من الطبقة الارستقراطية العراقية ، ونحن لا نضحك من الام في مسرحية (حرملة وحبة سودة) بقدر ضحكنا من التقاليد المغروسة في المجتمع العراقي ونحن لا نضحك من المراجع البسيط في مسرحية (رأس الشليلة) بقدر ضحكنا من طبقة الموظفين المهملين الذين يحتلون الدوائر العراقية (١٣٧) .

(سعاد : يا به اليوم فخري كاتب خوش مقال .

الام : على الوظيفة ماله ؟

سعاد : لا يوم ، موضوع اجتماعي .

الام : اوى عبالى كاتب عرضحال !) (١٣٨)

وكذلك : (الام : لعد ليش يا بنتي لازم لـو عاكدين ذيله

لو ساحريله !

سعاد : منو ساحرله ؟ ليش بس هو ما اتعين الى هسه ، موجودين

هواية من امثاله ، هذوله هم عاكدين ذيلهم وساحريلهم ؟ . هذا ابن

(١٣٦) انظر صلاح خالص (المصدر السابق) .

(١٣٧) انظر صلاح خالص (المصدر السابق) .

(١٣٨) رأس الشليلة ص ٤٦ - ٤٧ .

سيد أمين وذاك ابن عطا الدلال ومذى هدى .

- (يدخل الاب بعد قليل ويبدء الدواء) - .

الاب : بالله عليكم الله يرضه محمد . شيشه اي هل كدها بديناو
وربع ، بطل اي هل طوله ومليان الركبتة ب ١٣٠ فلس اشورطني ورحمت
للمدختور ؟

الام : موكتلك خلي اجييلك حجاب من السيد انت ما قبلت (١٣٩) .
ونرى من هاتين الفقرتين ان العاني يقوم بتعريفنا بهذه الآفة
الاجتماعية تعريفنا كاملا ، ويدخلنا الى صميمها ، فينتهي بنا الامر الى
ان نأخذ منه بعض خيوط اللعبة التي يلهو بها فنلعب بها نحن كذلك
ومن ثم ينبعث جانب من لذتنا . ولهذا كان الذي يضحكنا هو اقتناعنا
بسخف التقاليد الشائعة وضررها .

وتحتل المسرحية الهزلية مكانة خاصة في الكفاح الاجتماعي . فقد
كانت دائماً سلاحاً فكرياً في أيدي الكتاب المسرحيين لما تحتويه من
نقد لاذع وتهكم مرير بالاوضاع الشاذة ، التي لا تنسجم مع المنطق
والعقل . ولاشك ان عنصر الهزل يتمثل في ايضاح التناقض المجتمعي
وفي عرضه بشكل مؤثر يدفع المشاهد الى الضحك .

يقول جوجول (ان الضحك وجد للمسخرية من كل شيء يشوه حقيقة
الانسان وهو يتضمن شيئين مهمين عرض لحالة معينة والحكم عليها (١٤٠)
فالواقع ان اي عرض لحالة منضحكة انما هو في الواقع نفسه حكم على
هذه الحالة ورفض لها او انتقاص منها . ومن هنا برزت المسرحية

(١٣٩) رأس الشليله ص ٣٤ - ٣٥ .

(١٤٠) صلاح خالص (حول الادب المسرحي) .

الفكاهية سلاحاً خطيراً في المعركة من اجل سعادة الانسانية ورفاهها .
ويلجأ العاني الى التغافل في الحياة العراقية وينتزع منها صوراً
رائعة قوية مظهرأ تناقضاتها الغريبة بشكل يثير الضحك والاستنكار في
آن واحد . فهو يعرض صوراً من هذه الحياة فيثير في الجمهور الضحك
عليها والسخرية منها لانها تظهر غريبة غير منسجمة مع المنطق والعقل .
ولكى يفعل ذلك لا يلجأ الى البحث عن الصور الغريبة الشاذة وانما
يختار صوراً من الحياة المألوفة التي نراها كل يوم ، فيعرضها عرضاً
يتوخى فيه ابراز جوانبها المثيرة . ولعل ابداع الفنان يبدو في هذا
التحسس المدهف لمظاهر الحياة التي تحيط به واختيار جوانبها المؤثرة .
وقد استطاع العاني ان يجعل هذه الشخصيات المرتبطة بزمان ومكان
معينين شخصيات نموذجية لا تمثل اشخاصا بذاتها وانما تمثل جوانب
مختلفة من جوانب النفس البشرية او تيارات متباينة من تيارات الحياة .
(كامل : يأخذ الاوراق - خلصت . . مر عليها بعد فد يومين .

السمين ! بعد فد يومين ؟ يرحمه الابوك هم اكو بيها اول قاط
من فوك ثاني قاط من جوه حتى اوكلني فد محامي نحيف القوام
يراجعلي بيها .

عبد الجبار : ليش هو اكو فد محامي سمين القوام اذا الجوع كاتلهم .
السمين ! رحمه الله والديك فطنتني بالجوع . داروح آكلني فد

كباية من باب الجامع . - يخرج - .

كامل ! (يمسك بتلابيبه)

المراجع ؛ (يقدم الكارت اليه) .

كامل : (مبهوتاً) ها . . . منر دازك . . . ابو رفعت . . . ليش

ما كلمت بالاول . . - يبدأ بالشرح على معاملته - يابه احنه كلش
متأسفين . اعذرنه من الغلط .

المراجع ؛ ليش انتوا غلطتوا . . ابد .

كامل ؛ واعذرنه من التقصير .

المراجع ؛ ليش انتو قصرتمو - يدخل صاحب الكارت - .

صاحب الكارت ؛ صباح الخير .

عبد الجبار ؛ صباح الخير .

صاحب الكارت ؛ اكو عندي كارت .

كامل ؛ - يسلم المعاملة الى المراجع -

صاحب الكارت ؛ ودزه بيدي ابو رفعت .

كامل ؛ - منتهيا لأقوال المراجع صاحب الكارت - منو دازك

ابو رفعت ؟

صاحب الكارت ؛ اي ابو رفعت .

كامل ؛ ها . . هذا جابلياه . . ايا ملعون الوالدين .

المراجع ؛ - وقد اخفى المعاملة تحت سترته . . شوف دالكولك . .

كبل ما اجيب الكارت جنتوا متنفرسين على راسي . وبعد ما جبت

الكارت واحدكم غده اي هلكداته . المعاملة صارت بجيبي . والقرعان

الشريف لو تكطعوني مية وصلة ما اطلعها .

صاحب الكارت ؛ هذا لازم الكارت وكع من جيبي وهو لكاه .

المراجع ؛ بحراره بالغه - لا مولانه أني مالكيث الكارت أني

لكييت . راس الشليمة) (١٤١) .

(١٤١) يوسف العاني - رأس الشليمة - ٢٦ - ٢٨ .

والى جانب هذه الصور يعرض لنا صوراً متحركة تنمو وتتطور وتبدو آثار الماضي الآفل سائرة نحو التداعي في آتون الحاضر المضطرب ويظهر المستقبل النامي بين طيات هذا الحاضر الصاخب . وهكذا تبدو الحياة وهي في حركتها الدائبة ونلاحظ تباشير المستقبل السعيد في ثنايا شقاء الحاضر التمس . ويتم ذلك بالتقاط جوانب النمو والتطور في النفس الانسانية تلك التي ستكون عماد المستقبل الذي نبحث عنه (١٤٢) كما في مسرحيتي (أني امك يا شاكر) و (فلوس الدواء) الأنفتي الذكر - و (الدواء والغذاء) و (عصر جديد) على سبيل المثال ؛ وقد سار بعض الكتاب المسرحيين المحدثين من الشباب الذين تخرجوا من معهد الفنون الجميلة مثل (طه سالم) و (توفيق البصري) على المنوال الذي سار عليه يوسف العاني في مسرحيتيهما (حسن افندي) ل طه سالم و (المدمن) ل توفيق البصري ، الا ان الاول سرعان ما اختط له طريقاً آخر لم يتبينه بشكل واضح بعد فكتب مسرحية (فوانيس) التي مثلت على المسرح في العراق عام ١٩٦٧ متأثراً فيها بمسرحية بيراندبلو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ، ولكنها لم تحقق النجاح الذي حققته المسرحيات العامية . اما مسرحياته التي لم تر النور بعد (تراب ، البذرة ، الكورة ، الطنطل) فهي من نوع المسرحيات الذهنية ، وهي مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد . وتصور مسرحيته الاولى (حسن افندي) ١٩٦٢ المجتمع العراقي الذي تسود فيه سيطرة الاب . فحسن افندي نموذج خلفته لنا أجيال من التبعية الاجتماعية للفرس والمترك ، وهو يمثل لنا سيطرة الاب ، وسطوته في

(١٤٢) انظر صلاح خالص (المصدر السابق) .

نظام العائلة العراقية ناتجة عن نظام اقتصادي يسند دكتاتورية الاب لانه الممول الوحيد للأسرة . اما الام فهي في وضع اقرب الى الرق ، والابناء يعانون من هذا الاستبداد . فحسن افندي مثل الاسوأ ما في القديم ، وهو دكتاتور بخيل يساعد في تقوية سطوته جهل المرأة والتقاليد التي تغذي هذا الجهل وتؤيد الرجل في عنجهيته . ان منطق حسن افندي مستمد من منطق التقاليد المتداعية (١٤٣) (جنه حاكمه ما نكدر انفكه ، نفس ما تنففس) (١٤٤) ويشور الابناء ، (صلاح و فاطمة و فلاح) على مثل هذا الاب الجائر عندما يستقلون اقتصاديا ، ويجد كل منهم مصدراً للرزق فلا يتوانون عن الصراخ في وجهه أمي موتهها من وره الفلوس . . اخويه هججته من وره الفلوس . . فاطمة مريضة من وره الفلوس . . أني ما انطيك بعد ولا فلس . . اريد اداوي اختي . . اريد آكل بكيفي . . اريد البس بكيفي . . (١٤٥) اما الابناء الذين يبقون في تبعيتهم الاقتصادية مع الآباء ، فهم لا يستطيعون الثورة بل يعضون في تبعيتهم وخنوعهم مثل (علي) الابن الاكبر لحسن افندي . وتنبع سخريه طه سالم من باطن الحدث نفسه دون تدخل خارجي او تكلف كما هو الحال عند يوسف العاني ؛ (الاب : اكعد سوي الحسابات علما اكضي دقيقة واجي) (يأخذ الابريق ثم يأخذ من الحنفية ماء . . تبقى الحنفية تندي ماء) . هاي منو امسكطها ؟ (يقرأ الميزانية) حيل هاي اشكد

(١٤٣) انظر مقدمة مجموعة حسن افندي .

(١٤٤) طه سالم - حسن افندي .

(١٤٥) طه سالم - حسن افندي .

ماشيه . . لك علي .

علي ! : بلي يابه .

الاب : انت اعمه ما شفتيه للطرمبه .

علي ! هسه ادز علي عامل يسويها .

الاب ! عامل ؟ وليس انت شنو ؟

علي ! - مستدركا - بلي يابه . . اني راح اسويه) .

فالمضحك عندهم هو الخط من مكافاة ما هو مثالي ، وهو يتحقق طوراً بالتقابل بين المثالي الذي يحلم به الفرد والواقع الذي يكذب ذلك وبين الجهد الذي يبذله الانسان والنتيجة التي يحصل عليها . فبعد ان كان حرم (ابو علي) في المسرحية السابقة من نعم الحياة وقتر على نفسه واهل بيته وماتت زوجته بسبب بخله ليكدس الاموال فاذا بالاموال كلها ملك لزوجته المتوفاة وقد اوصت بها لاولادها وحرمتها منها فانقلب من رجل طاغية يتعسف في معاملة اولاده الى رجل ذليل مهين .

أو الى جانب هذه المسرحيات نجد نوعاً آخر من المسرحيات الهزلية لا تتحرى العثور على هذه النواحي الحساسة في الحياة الاجتماعية وعرضها بشكل يظهر غرابتها وطرافتها ومواضع السخرية فيها ، وإنما تختلق اوضاعاً مصطنعة ومفاجآت مثيرة غير متوقعة تثير الضحك احياناً ولكنها لا تفعل اكثر من ذلك . فهي تعتمد اما على اللهجات الخاصة المتباينة المثيرة للضحك وهو تقليد جرى عليه المضحكون منذ الف ابن دانيال مسرحيته (عجيب وغريب) وادخل فيها وصف الحياة المصرية الشعبية في الاسواق بين اصحاب المهن ، وداخل فيها اللهجات الخاصة

والتهابير الشائعة بين اصحاب هذه الحرف . والطريقة المضحكة التي تتكلم بها كل جالية من الجاليات التي استوطنت مصر ، مثل مسرحية (صورة المرحوم) ١٩٦٣ لسامي طه و (مسرحيات شعبية) ١٩٦٣ لسليم البصري و (ماكو نصيب) ١٩٦٢ لقيس عبد الكريم . وربما اعتمدت هذه المسرحيات على حوادث هزلية مصطنعة مفككة يوردها المؤلف دون سبب معقول ليعبرز فكاهة او يفسح المجال لنكتة عامية او شتيمة مقدعة كما فعل عبد الجبار ولي في مسرحية (مسألة شرف) ١٩٦٦ وعبد الستار العزاوي في مسرحية (الاشقياء) ١٩٤٨ و (خليهه صنطه) ١٩٥٨ . وليس في هذه المسرحيات الهزلية الشعبية تحليل او دراسة وليس فيها واقعية في العرض او التصوير او صدق في رسم الشخصيات . وتلتحم المواظ والنصائح والارشادات في السباب والبذاءة والتكلف . وتنتهي هذه المسرحيات بمعركة حامية متكلفة يهدف منها المؤلف عادة هدفاً تعليمياً فيترك (دعوم) الرجل الشقي الذي يعيش عالة على الغير في مسرحية (الاشقياء) يفتح له دكانا للبقالة يتعيش منه ، بعد معركة مفتعلة دبرها له اصدقاؤه ليقلع عن الافتخار بقوته وبطشه . وتنتصر (بسيمة) على التقاليد في مسرحية (مسألة شرف) وتتزوج من الرجل الذي تحبه لا الرجل الذي يجبرها والدها على الزواج منه ، ولكن بعد ان تموت (عواشة) المرأة العجوز التي دبرت المكائد والمؤامرات بالرصاص الذي اطلقه والد بسيمة لقتل بسيمة لانها لم ترضخ لارادته .

وقد اعترفت عواشة بمكائدها وحقق المؤلف مواظله بصورة متكلفة

بعيدة عن الواقع :

(عواشه : - تتنفس بصعوبة وهي في الرمق الاخير - مكتوبه الي ومتروح الغيري وما طول وصلت كبرى .. حرام اضمه للمحجايه .. الله ما يرضه .. اني كدامي حساب .. اكرم كتل نفسه على بسيمه ومن سمع مرادته .. حلف يمين .. كال لازم اخرب سمعته .. كل يوم كام يبقى عندي بالبيت ينطيني افلوس ويجيبلي اكل واني هم كل ما اسمعه منكم بالبيت احجيلها . (تدخل بالنزع الاخير) المكاتيب هو دزه .. وخله اسم سعدي بيه .. بسيمه .. اشهد ما بالله خوش ابيه .. حبابه صدك .. وسعدي همينه خوش ولد .. وابن اوادم هاذي هم صوجى ... بجان .. لازم .. اسويه .. بس آنى .. حرمة .. والمصرف ينراد .. التوبه .. ربي .. (تتلوى من الالم يتفحصها سعدي ثم يرفع احد الجراجف ويغطيها به) (١٢٩) .

وهذا الافتعال بعيد عن حقيقة الملهاة اذ يجب الا يكون المضحك مصدراً للتأثير الحزين اذ لو كان كذلك لما استمر مبعثاً للسرور ولا نقبل الى موضوع مأسوى ولقد انصف ارسطو حين عرف الملهاة بانها خطأ وتشويه ليس من شأنهما ان يكونا مصدرا للالم والهلاك (١٣٠) .

وكذلك ظهرت مسرحيات اخرى تحاول ان تنقل لنا صوراً لحياة الطبقة الفقيرة من ابناء الشعب العراقي ، بصورة اقرب الى التسجيل منه الى الفن والصنعه والاختيار ، مع الحرص على نقل اللهجة نفسها على السنته الشخصيات . وهذه المسرحيات قليلة عدودة وبرز

(١٢٩) عبد الجبار ولي - مسألة شرف - ص ٣٣ .

(١٣٠) ارسطو (فن الشعر) ترجمة عبد الرحمن بدوي .

من كتب فيها نور الدين فارس في مسرحية (اشجار الطاعون) ١٩٦٥
وبمجموعته التي تضم مسرحيات قصيرة (طريق آخر) ١٩٦٦ وقاسم
حول في مسرحيته القصيره (الكراج الخامس) ١٩٥٩ ، وكلاهما من
خريجي معهد الفنون الجميله ببغداد قسم التمثيل .

وتقع مسرحية (اشجار الطاعون) في ثلاثة فصول محدودة المكان
يمكن تمثيلها على المسرح بسهولة وبساطة تامتين . وتدور حول مشكلة
الزواج جميع المسرحيات القصيره التي كتبت باللهجة العامية والتي
تضمنتها مجموعة (طريق آخر) لنور الدين فارس مثل (فانوس
الكلب ، خطوبة بلا عرس ، شناسيل وهيب ، رغبة فراشة) .

وقد عرض المؤلف في مسرحيته (اشجار الطاعون) جانباً من
علاقات الفلاحين في الريف . ولكن المبالغة والافتعال ضغما الاحداث
وجعلها بعيدة عن الواقع بعض الشيء . فقد جعل نور الدين فارس
من (غضبان) زوج (ريمة) في مسرحية (اشجار الطاعون) قاتلا
في المشهد الاول فغاب عنصر التشويق من مسرحيته ، وحرّم المشاهد
او القارئ من لذة الاستنتاج والتركيب وبينما كانت الحركة على
اشدها في الفصل الاول ، خفتت هذه الحركة في الفصل الثاني وبدأت
المسرحية ثقيلة بملء ، واذا بالمؤلف يفتعل الاحداث في الفصل الثالث
ويجعل الفصل مطاردات متتابعة لاهدف لها ولا نفع . ويلجأ الكاتب
الى العنف في المشهد الاخير ويقتل معظم شخصيات المسرحية ، ويجعل
غضبان يطلق النار على زوجته (ريمة) معتقداً انها (عناد) ، ويسدد
مسعود بندقيته الى صدر (غضبان) بلا وعى متوهماً انه (عناد)
فيرديه قتيلاً واطلق (غضبان) وهو يحتضر على (مسعود) النار فقتله

وفي الوقت الذي سلب المؤلف على غضبان جميع الاضواء في الفصل الاول جعله يختفي طوال المسرحية ، فلا يظهر الا في المشهد الاخير ليكون بطل المجزرة الختامية وهذا يخالف كل المخالفة لاصول الفن المسرحي .

وقد ضمت مسرحية اشجار الطاعون لهجات محلية شائعة في بغداد وبعقوبة : (صبيحة) : (تاجر اخاها) يابه امشى هذا عصافيره اليوم طاييره ياهو ماتنا .

ريمة : دادة صبيحه والله ميدري شكاعد يسوى ، على بختج اندار قربان الجاهلج لتنفثين . اشلون بيه اليوم .

صبيحة : بى عزة العزاك ادى عشتو راسي هم وكع .
زيدان : ميخالف اني اركص وغني بس امشي الكيف نسويه ابيت صبيحة انت متحب ريمة ليش هييجي ترخصه دوشي حتى كاولية حضرنا دفوت (١٣١) .

وتصور احداث مسرحية (الكراج الخامس) لقاسم حول صورة اخرى من واقع المجتمع العراقي وواقع الطبقات المتأخره منه ، اذ تدور حول أخوين ادخرا سبعين دينارا ليتزوج بها الاخ الاكبر في الوقت الذي يطالبه فيه الاخ الاصغر بنصفها ليتزوج هو الآخر .

واللغة التي استعملها في الحوار خليط من لهجات محلية عديدة - كما فعل نور الدين فارس - واذا غفرنا لنور الدين فارس ذلك على اساس ان شخصياته وان كانت من منطقة واحدة - وهى منطق دىالى - فهى من اسر متباينة ، فاننا لا نغفر لقاسم

حول غلطته لان شخصياته جميعها من اسرة واحدة . والمفروض انها
تتكلم لهجة واحدة وخاصة ان الاسرة تضم اما واولادها .
يضاف الى ماسبق ان المؤلف قد اخطأ التنسيق والسبك لجمع
هذه اللهجات في بودقة الفن المسرحي .
وهذا النوع من المسرحيات العامة مازال يحبو بخطوات وثيدة
ولم تتبين ملامحه بعد بصورة واضحة جلية .

الفصل الثالث

المسرحية الشعرية

تأثرت المسرحية الشعرية في العراق بالمسرحية الشعرية المصرية الاولى وبخاصة مسرحيات شوقي ثم عزيز اباظه ، ودارت مثلها حول ابطال من الملوك كما في مسرحية (عودة سميراميس) ١٩٥١ لعبد اللطيف الشهابي ، و (سميراميس بين الحقيقة والاسطورة) لمحمود الهاشمي ، و (شمسو) ١٩٥٢ و (الاسوار) ١٩٥٦ لخالد الشواف او حول الحوادث الكبرى مثل مسرحيتي (ثورة العرب الكبرى) ١٩٣٦ ، و (ثورة العراق الكبرى) ١٩٣٨ لعبد الحميد راضي ، و (الحسين) ١٩٣٣ لمحمد رضا شرف الدين ، و (يوم العروبه) لمصطفى نعمان البدرى ١٩٦٤ ، ودارت بعض هذه المسرحيات حول اساطير الحب المنتزهه من بطون التاريخ مثل (مجنون ليلى) ١٩٤٦ لعاتكه الخزرجى ، ومسرحيتي (قيس ولبنى) ١٩٣٤ و (اصحاب الكهف والرقيم) ١٩٦١ لخضر الطائي ، او حول الحب والصراع والخيانة مثل مسرحية (عامر واسماء) ليوسف امين ، ومسرحية (المطلقة) ١٩٥٨ لعبد الكريم الألوسى ، الى جانب حوار شعري ليس فيه أثر للفن المسرحي مثل (بجد الزهور) ١٩٤٩ لعبد الغنى الملاح . يضاف الى ذلك مسرحيات شعرية مدرسية قصيرة لا اثر فيها للفن المسرحي مثل (روايات من تاريخ العرب) ١٩٤٨ ، و (مسرحيات الاحداث) ١٩٥٣ و (ابو عبد الله الصغير) ١٩٥٥ لعبد الستار القره غولى ، و (الدرس قبل اللعب) ١٩٦٢ لعلي الشوبيكى ، و (في سبيل الوطن) ١٩٤٨ للمظريفى و (ديمقراطية وسلام) ١٩٥٩ لعبد الغنى الحبوبى .

وقد ظهرت المسرحية الشعرية في العراق في الثلاثينات حينما اشتدت الدعوه الى التجديد في الادب ، وكانت الفرق المسرحية العراقية

قد تقدمت ونهضت ، واقبل الجمهور العراقي على المسرح اقبالا كبيراً وقد ساعدت على ذلك فترة الاستقرار والاستقلال الفكري النسبي التي أعقبت تأليف الحكومة العراقية عام ١٩٢١ ووضح أثر النزعة القومية في هذه المسرحيات ، كما ظهر في اتجاه المؤلفين نحو التراث القومي الملون بلون اسلامي ، فاستمدوا موضوعاتهم من التاريخ العربي ومن التاريخ العراقي القديم . واعتمد المؤلفون في التعبير على قوتهم الشعرية فظهرت غنائيتهم بصورة واضحة ، وظهرت هذه الآثار الغنائية في مسرحهم في مواقف الرثاء والغزل والفخر .

واول مسرحية شعرية ظهرت في العراق هي مسرحية (الحسين) ١٩٢٣ لمحمد رضا شرف الدين ، وتبعه خضر الطائي الذي قلده شوقي في مسرحية (قيس ولبنى) عام ١٩٣٤ .

وموضوع المسرحية الاولى ديني تتخلله مواقف عنيفة ، توبة وغضب وانتقام . والموضوع موضوع الحسين عليه السلام عندما قدم الى العراق ملبياً رغبة العراقيين ، والحادث الفاجع الذي انتهى بقتله هو واسرته وأسر من بقى منهم على قيد الحياة ، وارسالهم الى دمشق حسب رغبة الخليفة يزيد بن معاوية ، وقد كتب الشاعر هذه المسرحية في فترة قويت فيها المشاعر القومية والوعي القومي والاعتزاز بالقيم الروحية والاسلامية وتتكون المسرحية من ثمانية فصول . كل فصل يضم عددا كبيرا من المشاهد الصغيرة التي يتغير مكانها وزمانها ، كما تضم عددا كبيرا من الشخصيات ، وتشمل معارك دامية يصعب اظهارها على المسرح وكان المؤلف كتب هذه المسرحية لتقرأ لا لتمثل .

والمسرحية مجموعة مواقف عربية اسلامية تعود الشعر العربي القديم

التعبير عنها ، استعمل المؤلف فيها نفس الاسلوب الشعري القديم بما يمتاز به من خطابية وغنائية والفاظ عربية قديمة تحتاج الى شرحها في هامش الصفحة . واتخذ المؤلف قوالب القصيدة العربية والبحور والقوافي العربية في حوار ، فلم يلجأ الى الشعر المرسل ، وقد تلاءمت هذه البحور والقوافي والاوزان حين دعا الموقف الى جودة الوصف أو الرثاء او الشكاة .

ولا شك أن تكييف الشعر الغنائي العربي كان عملية صعبة لذا تعرض المؤلف من آن لآخر الى الانزلاق في الاسترسال الغنائي على نطاق القصيدة بما يبعث الملل في نفس الجمهور نتيجة لطول القصيدة دون أن تتخللها عوامل مسرحية تقوم بتصوير صراع نفس او حركة مسرحية متطورة كما في مقابلة قادة الجيش الاموى للحسين وطلبهم اليه ان يعود الى مكة ، وموقف اللقاء بين زينب اخت الحسين ويزيد ابن معاوية .

(الحسين :

لا كان ذا طوعا ولا قهرا	أيزيد تبغي بيعتي قسرا ؟
قد عاقر الندمان والخمرا	بعدا - أبايح فاسقا بيدي
حتى تنال بكفك البدرا	حاولت امراً لست بالغه
تكسو الزمان بحلة حمرا	أو تغلق الهامات بيض ضبا
أجرت صوارمنا بها نهرا	بدمائكم ولطالما زمنا
تنبيكمو الصغرى أو الكبرى	في «احدها أو بدرها» فسلموا
مولى الشباب بجنة الاخرى	أعطى الدنية عن يدى وانا
والغدر والرأى الخطيل	مسلم : أهل المكائد والخييل

هل كان عهداً أم دخل قد رغتمو روغ ثعل
والجرح لما يندمل من قيل لي فيكم ذمل
لامكم مني هبل تبغون مني أن أذل
والأمر دونه زحل أذودكم ذود الأبل

عن مرتع خصب خضل بصارم فيه فل (١)

ونلقى في بعض الأحيان مشاهد قصصية وصفية لا نتبين علاقتها
بعناصر الدراما وهي أكثر صلاحية للمقصد والملاحم . ونحن نفهم
أن يأتي القصص والوصف عرضا في بعض الحالات داخل الحوار اذا
كان هذا الوصف أو ذلك القصص يؤثر في عنصر الدراما ، أو يكشف
عن جوانب نفسية الشخصيات ، ويفسر سلوكها . ولكننا لا نتبين أحيانا
أية علاقة بين ذلك الوصف والقصص وسير الدراما وشخصياتها .
ونضرب لذلك مثلا بالمشهد الذي يصف فيه الشاعر وصول مسلم الى
العراق واستقبال أهل العراق له استقبالا حافلا ، ثم قتلهم له . ويصور
هذا المشهد حقيقة تاريخية ثابتة وبين انعطافا مهما في التاريخ العربي
ولكننا لم نتبين في المسرحية سبب تهليلهم له ثم قتلهم له ، بل ورد
كل ذلك بسرعة وعدم تأن ؛
(الزمره ؛

أهلا فالمصر وما فيه متسافله وأعاليه
سلس لقيادة مسلمه وأزمته بأياديه
جعل الاكباد لمقدمه قوسا والنصر يناديه

وحمى كوفان له غاب ملك والنفس تفاديه
لازال النصر يرافقه هو سائقه ، هو حاديه
ثم يصور قتل مسلم بعد هذا اللقاء الكبير من أهل العراق .
سرحان : مولاى ! هذا محتضر
سويد : مولاى هذا ينزع

إني احس قلبه من ظمأ يقطع
سرحان : أنى أوى مرته من حرها تصدع
مسلم! لاحول إلا حوله عز اسمه سبجانه قد خصنا بمصابه
صبراً على أقداره لا تجزعى يانفس ان الصبر من أبوابه
أتريد تخبرنى بما أنا عالم ولقد خبرتهم وظواهر مضمره (٢)
وقد بنى المؤلف مسرحيته في أساسها على أزمة ، تتصارع فيها قوى
نفسيه واخلاقية متعارضة . ومن الواضح ان المؤلف بنى مأساته في
جمالها على هذا الصراع وان ظل احياناً سطحياً ، لا يتعمق أغوار النفس
البشرية ، ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن وشهوات النفس
ونزواتها الدفينة . فالصراع قائم بين الحسين من جهة وبين الأمويين
من جهة أخرى ، وبين التمسك بالايمان والعقيدة وبين الخروج على
التعاليم الاسلاميه ، والصراع لا يجري في الغالب بين نزعات النفس
المختلطة ، بقدر ما يجري بينها وبين المبادئ والاخلاق .

(الله في الخلق حكم) أيزيد شراب الخمر ؟
وله السمير ابن الحكم يضحى ويمسى في حبور
ينهى ويأمر في الخدم متوطنا أبهى القصور

الحسين !

وما ألقى من الظلم الفظيع	بعين الله ما لاقاه قومي
وصيته بنا بين الجموع	أبادونا وما حفظوا لظه
بني حرب وذلوا للمخليع	اضاعونا وظلما قد اطاعوا
كبير او غلام او رضيع	أبادونا وما عطفوا لشيخ
مباح للوحوش وللمقطيع	على ظمأ وهذا النهر جار
وحرّم عن بني الهادي الشفيح (٣)	تمرغ فيه خنزير وكلب

والمأساة في اولها زاهية المناظر مشرقة ثم تزداد قتامة في المشاهد الاخيرة ، حيث يحتدم اوار العواطف ، ولا سيما حين يلتقى حسين بأعدائه ، وقد تبددت حولهما غيوم العداوة . ويحتدم اوار العواطف حين يتنازع الشخصية الواحدة عاطفتان عاطفة المادة وعاطفة الروح ، كالصراع الذي نشب في نفس قائد جيش يزيد .

ولم ينجح المؤلف في تصوير الشخصيات الرئيسية فبدت شخصيات غائمة ، غير ناضجة وغير محدد الأبعاد . اما شخصياته الثانوية وهي شخصيات عديدة تكاد المسرحية تضيق بها ، فهي حية في بعض احوالها ومن الشخصيات الثانوية اتباع الابطال وهم أوفياء . وتمثل الشخصيات بصورة عامة المثل العليا الاسلامية ، فتمتاز الشخصيات الرئيسية بالبطولات والتفوق وصفات الوفاء والشهامة والكرم ، وتتجلى هذه الصفات في الحسين وأهل بيته ، كما يمثل في اتباعهم الوفاء والاخلاص وتتصل مصائرهم بمصائر الابطال . ومن الشخصيات الثانوية منافس الحسين (يزيد) وتابعه (عمرو) وهما عادة أنذال المسرحية . وينتهي

(عمرو) نهاية قاسية كما وردت في كتب التاريخ .

ولئن اكتفى المؤلف بالموضوع المبسط وبالتحليل القريب الغور
لنفسيات الشخصيات ، فقد عنى بتوفير الألوان الموسيقية والاخيلة
والتشبيهات والاستعارات ، واناشيد تغنت بعاطفة انسانية عامة كالموت
والفجيعة التي انتهى اليها اهل البيت . ولكن الشعر لم يستطع في كثير
من الاحيان ان يغطى المناظر المفككة التي لخصت الحوادث بطريق
الوصف ومخاطبة عواطف الجمهور . وقد تناول الحوار الدين وعناء
المسلمين من ظلم الامويين ، وحاول المؤلف ان يدافع عن أهل البيت
بقوة ، ولكن هذا الدفاع لم يرتفع الى درجات عالية من السمو الفني
ولم يستطع ان يعبر تعبيراً ملتهباً عن العاطفة الدينية وعن هذه المأساة
الانسانية . وتحولت المناقشات بين الحسين واعدائه الى مناقشة شكلية
ساذجة لا تدل على تفهم كبير لابعاد المأساة .

ولم يواجه المؤلف مشكلة الوزن والقافية واللغة مواجهة صريحة ،
ولم يحاول أن يخلق لنا أداة مسرحية جديدة تختلف في طبيعتها
وتكوينها عن أداة الشعر الغنائي :

(الحسين : أيمنعني ورد ماء الفرات	ومنه كلاب الفلا ترتوي ؟
وينزل بالخصب من مربع	وينزلنا بالمكان الوبي
باي كتاب وأي حديث	وأي نبي ؛ وأي وصي ؟
يقول امنعوا (آل طه) الفرات	وروا القصي ورووا الدني
هبوا انني استحق الظما	فما ذنب هذا النسا - الذنب لي
تفطر قلب لهم من ظما	واعول طفل وناح صي
وشح لنا الطفل عن دره	فراح فريسة جوع ضرى

الفارس: حسين ألا تنظر الفرات صفا كاللجين فمت عطشا
آخر : ابني

اخرى : عم

اخرى : يا أبي أعندك ماء أبل الظما ؟

أبي انني قد تركت اخي يدير بفيه ولا يرتوي

فلا الثدي در عليه وهل يدر وقد جف منه اللبا

وليس لدى الام من قطرة تروي غليلاً له او لها

الحسين : حنانك يا ربنا بالصغار ورفقاً بعبء عديم القوى (٤)

ومهما يكن في عيوب هذه المسرحية فقد كانت خطوة مهمة نحو

وجود المسرحية الشعرية في العراق .

وقد تطورت المسرحية الشعرية بعد ذلك على يد عدد قليل من

الشعراء العراقيين من منهج وصفي تتحرك فيه الحوادث تبعاً للمصادفات

وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً لا يمثل الحركة الرئيسية على

المسرح ، نحو منهج ترتكز فيه الحركات والشخصيات وتعبّر عن نفسها

خلال حوارها ، على يد خالد الشواف في مسرحيتي (شمسو)

و (الاسوار) .

اما اكثر هذه المسرحيات فأعمال ساذجة بعيدة كل البعد عن العمل

المسرحي الحق ، فمن هذه المحاولات ما هو شبيه بالملحمة الشعرية مثل

(سميراميس بين الحقيقة والاسطورة) و (عودة سميراميس) و (يوم

العروبة) ومنها ما هو شبيه بالاوبرا مثل (مجد الزهور) ، ومنها

ما هو ضائع لا نكاد نعرف أين نضعه من فنون الأدب مثل مسرحيتي

(ثورة العرب الكبرى) و (ثورة العراق الكبرى) فهما مجموعة من القصائد والأحداث المكتظة التي لا يربطهما اي رابط فني .
وتفتقر هذه المسرحيات الى الخصائص والشروط المسرحية والدرامية افتقاراً شديداً ، وان توفرت في بعضها جودة الاسلوب وقوة الشعر ، مثل مسرحيتي (سميراميس بين الحقيقة والاسطورة) و (عامر واسماء) والسبب في فقدتهما لخصائص الفن المسرحي صعوبة التوفيق عندهما بين التعبير الشعري التمثيلي والبناء الدرامي المندرج فضلاً عن أن شعرهما اعتمد على بناء القصيدة القديم . وقصر عن اشباع الحاجة المسرحية لتقيده بالوزن والقافية والغنائية القديمة ويضاف الى ذلك قلة استعداد المؤلفين لصب الافكار والمواقف العقلية والتحليلات المنطقية في مسرحياتهما .

وأفضل المسرحيات الشعرية العراقية اذا استثنينا مسرحيات الشواف والطائي وهاتكة الخزرجي ، مسرحيتا (عبد الحميد راضي) (ثورة العرب الكبرى) و (ثورة العراق الكبرى) رغم ان هاتين المسرحيتين خاليتين من الفنية المسرحية ، لأن المؤلف لم يراع فيهما الفن المسرحي ولم يلتفت اليه (وهما عبارة عن سلسلة من الاحداث لم يحسن المؤلف الربط بينهما ، كما قيد نفسه بنصوص التاريخ وتلك صنعة المؤرخ وليست صنعة الكاتب المسرحي) (٥) .

وقد كثرت المناظر في مسرحيته وتعددت وأصبح من المتعذر تمثيلها فالفصل الثالث من مسرحية (ثورة العرب الكبرى) يحتوي على خمسة عشر منظرًا لم يلتزم فيه وحدة الزمان أو وحدة المكان . فالمنظر

الاول تدور أحداثه في مقصورة الملك حسين في الحجاز ، والثاني في
ساحة فسيحة بجوار الكعبة ، والمنظر الثالث في الصحراء امام مدينة
الطائف ، والمنظر الرابع في غرفة كبيرة في قصر الحسين ، والمنظر
الخامس في المدينة المنورة ، والمنظر السابع في بادية الشام ، والمنظر
الثامن في دمشق ، والمنظر التاسع في باريس حيث ينعقد مؤتمر الصلح
والمنظر العاشر في دمشق ثمانية ، والمنظر الثاني عشر في كربلاء ، والمنظر
الثالث عشر في عمان حيث يحتضر الملك حسين ، ويحتوي الفصل الاول من
مسرحية (ثورة العراق الكبرى) على ثمانية عشر مشهداً ، وكل مشهد من
هذه المشاهد قصير متغير الزمان والمكان ، والتناسب معدوم في المسرحيتين (٦)
فهما يتكونان من ثلاثة فصول يضم الفصل الاول من مسرحية (ثورة
العرب الكبرى) ستة عشر صفحة ، والفصل الثاني ثمان وعشرين
صفحة ، والفصل الثالث احدى وثمانين صفحة ، ويضم الفصل الاول
من مسرحية (ثورة العراق الكبرى) خمسين صفحة ، ويشغل الفصل
الثاني ثمانين صفحة ، على حين لا يشغل الفصل الثالث الا عشر
صفحات ، وقد كتب المؤلف المسرحيتين لتقرأ لا لتمثلا على المسرح ،
اذ كان المسرح العراقي في ادوار نشوئه الاولى يفضل المسرحيات النثرية
التي تلاقي اقبالاً من الجمهور العراقي على المسرحيات الشعرية . ومع
ذلك فان القارئ لا يستجيب الى مناظره العديدة اذ كانت سريعة
ومملة وغير مترابطة ، وكان يلجأ في كثير من الاحيان الى السرد ليربط
بين هذه المناظر عن طريق التوجيهات المسرحية كما في المثال التالي :
(المنظر الثاني : في مضارب شمر حيث يرى جميل المدفعي في

عصابة من رجاله وعجيل الياور في رجال
من قبيلته .

المنظر الثالث : بالقرب من سنجار جميل المدفعى في عصابته
وعند زعيم اليزيدية .

المنظر الرابع : في تلعفر القوة الانجليزية متحصنة بدار الحكومة
تقاوم الشوار في معركة حامية (٧) .

وقد استمد عبد الحميد راضى موضوع مسرحيته من التاريخ العربى الحديث ، وليس من المعقول في فن كتابة المسرحية ان يتناول المؤلف شخصيات معاصره ما زالت حية ، لانه لا يستطيع الكتابة بصراحة ما دامت الشخصيات التي يتناولها تحتل مراكز كبيرة في جهاز الحكم مثل (نور السعيد ، وجميل المدفعى ، وحيدر رستم ، ومولود مخلص وجودت الايوبى ، ورضا الشبيبي) وغير ذلك من الشخصيات الكبيرة في العراق ، بالاضافة الى الاسرة الهاشمية برمتها . فاذا مدح المؤلف هذه الشخصيات تعرض للاتهام بالملق ، وان نقدها تعرض للعقاب ، ومثل هذه المسرحيات لا يمكن ان تنجح لانها ترتبط بظروف سياسية عابرة قد يحكم التاريخ على شخصياتها واحداثها حكماً قاسياً ويدين بعضها. ولو اختار المؤلف شخصيات خيالية وتمكن من اختلاق أزمة مسرحية تصور مشاكل نفسية واجتماعية وعاطفية تبقى على الزمن لكان أقرب الى النجاح (٨) . ومع ان عدد الشخصيات في مسرحيته كبير جداً تتغير من منظر الى منظر فانه لم يكتف بهذا العدد الكبير من الشخصيات

(٧) عبد الحميد راضى (ثورة العراق الكبرى) ص ١١ ، ١٣ ، ١٥ .

(٨) انظر علي الزبيدي (المسرحية العربية في العراق)

بل استعان بشخصيات ثانوية لم يعطها اسماء كما في المقطع التالي ؛
(احد الحاضرين ؛ نفحة عاطرة ما هذه)

آخر نسيمات الحق هبت سحرا

آخر وقد جلا الترك .

آخر أجل شاهدتهم حين ساروا جحفلأ مندحراً

وسرت نادية آمالها تسحب الذيل هواناً في السرى

آخر : كم شريد لا يرى من ملجأ وصريح فوق بوغاء الثرى

آخر : طاردها فئة من يعرب بلغت في المجد والعز الذرى (٩)

ويستمر على هذا المنوال طيلة المنظر الثامن .

أما حواراه فهو أضعف ما يكون ، إذ تكثر القصائد الحماسية البعيدة

كل البعد عن الحوار المسرحى فيهما . واحسن مثال على ذلك المشاهد الثلاثة

الاولى من مسرحية (ثورة العراق الكبرى) إذ نظمها المؤلف في قصيدة

واحدة تجاوزت ابياتها الخمسين ، وجعل قافيتها تضرب في النفس ضرباً

كثيباً يبعث على الملل (١٠) . ولم يفعل سوى ان كتب بجانب بعض

الابيات (آخر .. آخر) . وكان الأليق ان يجعل حديث احد القائلين

نتيجة او سبباً لحديث الآخر . فهو قلما يعتمد الى تقطيع الابيات ليظهر

فيها الحوار كأن يجعل احد المتحدثين يقول شطراً او كلمة ويجعل

الآخر يتم البيت (١١) . ولكن شعر عبد الحميد راضى مع ذلك لا يخلو

(٩) عبد الحميد راضى (ثورة العرب الكبرى) ص ٨٣

(١٠) المصدر السابق ص ٣٧ - ٣٨ ، ٥٦ - ٥٧ ، ١١٢ - ١١٥

(١١) جميل سعيد (نظرات في التيارات الادبية الحديثة في العراق)

من القوة والمتانة والصنعة .

وكثيراً ما يهتم المؤلف بالاحداث الثانوية في مسرحيته ويغفل الاحداث التي تستحق الاهتمام ، فهو يقول مثلاً : يهجم عشر رجال من الظوالم ينقذون زعيمهم بالسلاح (١٢) ثم يعقب عليه مباشرة بقوله : « الظوالم بعد ان ينقذوا زعيمهم » ويمر بمشهد الانقاذ من غير ان يقول كلمة واحدة فيه بينما يستحق هذا المشهد الاهتمام والتسجيل في الوقت الذي يكثّر من الكلام الذي لا ينمى الحدث على لسان « آخر .. وآخر . وآخر ... » كما مر بنا سابقاً .



والمسرحيات الشعرية العراقية - عدا القليل منها كما سنرى - مجموعة من القصائد الغنائية لا يربطها البناء الدرامي الكلى العام للمسرحية الشعرية ، بحيث تصبح في كثير من الاحيان عاجزة عن الاستجابة الفنية لانها تخضع لضرورات الشعر العربي وقيوده ، ويصبح كثير من اجزائها قصائد طويلة منفصلة غنائية ليست ذات طابع مسرحى حقيقى .

« الشيخ علي :

سأملأ كأسى بالدموع واحتسى	عسى ان يعين الدمع قلبا مهدعا
واحسب نجدا بعده ولو انها	تلاأ فيها الزهر جرداء بلمقا
سأذكره ما لاح للشمس حاجب	وما ردد الشادي هواه ورجعا (١٣)
واعلم ان الحزن لا بد قاتلي	فهل ينقذ الصبر الفؤاد الموجهما

(١٢) ثورة العراق الكبرى ص ٩

(١٣) يوسف امين قصير (عامر واسماء) ص ١٧

وكتاب المسرحية الشعرية في العراق مولعون بالاتجاهات الاخلاقية والروحية ، يغلبونها على الدوافع النفسية والانسانية ، - وقد شذ عنهم خالد الشواف في مسرحيتي (شمسو) و (الاسوار) وقد اتخذ هؤلاء الكتاب مشاغل قومهم ومقتضيات بيئتهم محركا لمسرحياتهم ، وفسروا التاريخ على ضوء تلك الاتجاهات ، ونظروا الى الماضي من الوجهة الاخلاقية كما في جميع المسرحيات الشعرية في العراق .

وقد برز الطابع الغنائي في هذه المسرحيات ونفسر ذلك بأن جل هؤلاء المؤلفين شعراء غنائيون قبل ان يكونوا كتاباً مسرحيين ، لذا اصبح من الصعب عليهم التخلص من طابعهم الغنائي ، فلم يوفروا لمسرحياتهم التسلسل الحي ولا البناء المتطور ، وغلب عليهم البوح الوجداني او الوصف الشعري .

(قيس ؛

وما كان إلا نظرة وجوابها	فعلقتها اذ علقتها حبالها
تبدت علينا والظلام يحفنا	فخلنا كأن الصبح قد عاد ثانيا
تجرر اذبالاً من الوشى خلفها	وتخطر في دل يغير الغوانيا
وما خطرت الا على القلب انها	يلذ لها وقع الخطا في فؤادها
وأسكرني منها عبير لاجله	سلمت الاقاحي بل سلمت الغوانيا
وسددت سهمي كي اصدم سهامها	فما راعها الا ووقع سهامها
كلانا غدا نهبا لسهم اصابه	فيما من رأى المرمى أصبح راميا (١٤)
كما ان حشو الموضوعات الثانوية وحشر اللوحات الوصفية اضرا	
بمسرحياتهم ، وكذلك الانصراف الى تسقط المشاعر والعواطف اعاق	

عملهم المسرحي عن التطور الحي الشائق نحو الحل .

وهذا الانقسام في التكوين المسرحي انفصام في ربط الاجزاء كما بينا سابقاً عندما تحدثنا عن مسرحيتي (ثورة العرب الكبرى) و (ثورة العراق الكبرى) على سبيل المثال ، وسبب ذلك اصطناع موضوعات ثانوية الى جانب الموضوع الاساسي ، فغالبا ما تكون المناظر الثانوية حشوا يوسع الاثر الهام في المسرحية . فبينما قدم لنا مؤلف (شمسو) في الفصل الاول الصراع العقائدي الديني بين شمسو من جهة ، ووالده وحاشيته من جهة اخرى ، الهانا في الفصل الثاني بأمور لها اهمية ثانوية في موضوع المسرحية كاهتمام الملك بأحوال الاسرى ، وحب شمسو لابنة عمه نيرما ، بينما كان ينبغي أن يطور الحدث الرئيسي في هذا الفصل الى ما يكفي كتمهيد للاصطدام الحاسم لكى يتسنى له تحقيق هذا الاصطدام في الفصل الثالث الذي هو ثورة الكهان على شمسو وتحريضهم عليه .

ومن الكتاب من لجأ الى رسم المجتمعات وحشر اللوحات ، وكثير منها لا علاقة له بالعمل المسرحي وانما غايته وصف العصر والبيئة ، كما في مسرحيتي عبدالحميد راضي ، ومسرحية (الحسين) لمحمد رضا شرف الدين الأنفة الذكر حيث نجد تأمر يزيد بن معاوية على قتل الحسين ، والمعارك الدامية التي خاضها الحسين وأهله ضد جيش يزيد . كما نجد في هذه المسرحيات تنوعا في الزمان وفي المكان فتنقل المناظر بسرعة من مكان لآخر ، كما بينا في مثالنا الأنف الذكر عن مسرحيتي عبدالحميد راضي ، ومسرحية (الحسين) كذلك ، ومن الكتاب من ركز على شخصية واحدة فأضاع الوحدة الدرامية كما في مسرحيتي (عودة سميراميس)

و (سميراميس بين الحقيقة والخيال) ، ومنهم من اطال الحديث بالنسبة لشخصية معينة ففقد بذلك الوحدة الفنية ، كما في معظم مسرحياتنا الشعرية حيث ينبغي ان يقصر الحديث ما أمكن .

(مشليننا « متلعثماً » حقاً أراك صدقت يا .. يا .. « متردداً » .

لم تعد	لى جرأة ويحق لي ان اجبنا
ازف الوداع الآن بعد مصيبة	امسيت القى من مآسيها العنا
لم يلق يملينها ولا مرنوش ما	لاقيت من هول تضيق به الدنا
بيني وبينك ليلة او شبهها	فاذا بها امست قرونا بيننا
واذا مددت اليك كفى ردها	امد من التاريخ منقطع بنا
مرنوش قولك صادق لقد انطوت	في غابر التاريخ صفحة عصرنا
ولقد عدونا بعد ذلك ملكه	في طيه الماضي البعيد يضمنا
اما اردنا عودة منه الى	هذا الزمان فكان ذلك ذنبنا
افلا تراه جاء منتقما ؟ بلى !	قد جاء منتقماً وكدر صفونا (١٥)

وقد اهتم المسرح الشعري العراقي بالصراع ، فالصراع في مسرحية (شمسو) على سبيل المثال ، صراع بين قطبين يمثل احدهما شمسو والثاني يمثله المجتمع وعلى رأسه الكهنة ورجال الدين ، والصراع في مسرحية (اصحاب الكهف والرقيم) صراع بين أهل الكهف الثلاثة والزمن الذي مضى عليهم وهم نيام في كهفهم ، والصراع في مسرحيتي (قيس وليلى ، وقيس ولبنى) صراع بين العاشقين من جهة وأهلهمما والتقاليد العربية من جهة أخرى . اما من ناحية الحوار الدرامي فيفترض فيه اداء غرض الحديث ، والحديث جزء معبر عن

الفعل وهو حديث عادي فيه ما في الحديث العادي من اقتضاب واختصار للجمل ويتغير حسب تغير الظروف المختلفة التي تعيشها الشخصية . وكل اطالة في التعبير عن الشخصية أو شرح موقف معين أو اتمام للحيل لامبرر له يقطع الاتصال الفكري للاحداث ، ويفصم الوحدة العضوية ، فلا بد ان تكون لغة الشعر المسرحي شفافة غير كثيفة تضيء المعنى ولا تطمسه ليستعان به على جلاء مشاعر تتراى على هامش الموقف ، وتساعد موسيقاه على اذكاء هذه المشاعر دون ان تلمحظ . وتمثل الحركة في الحوار الشعري فلا يقف كالشعر الغنائي عند التعبير عن مشاعر يحدث بها الشخص نفسه دون تجاوب مع الشخصيات الاخرى والموقف - كما نشاهد في معظم مسرحياتنا الشعرية - ، لانه حوار يتمثل في عمل لافي صور تمثل مشاعر وتنتقل بلغة الى عالمنا الواقعي ، لا ترجع فيه بالجمهور الى ماضي غريب عنه ، فلا غرابة في الحوار ولا تعقيد ولا خطابة في لهجته لانه حديث يقول فيه الاشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات اخرى او مواقف (١٥) وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ ، أو القاء لخطبة على عكس ما فعل عبد الحميد راضي في مسرحيته على سبيل المثال :

(نايف :

اجان من وفي للو	طن المحبوب بالعمد
وما زال مدى الايام	فيه صادق الود « يصعد المشنقه »
ليسوء الاسد ان يبقى	بلا حام شرى الاسد

(١٥) عبد المحسن عاطف سلام (عن مسرحيات عزيز ابازله) ، ومحمد غيمى هلال (في النقد المسرحي) .

وفي اكتافه الاعداء « أهل الحل والعقد »
وفي قبضتها اضحى تراث الأب والجد
فان لم تثر العرب وتشخذ مرهف الحد
الم تعلم بأن الحق للمقوة والايـد
الا فلتدع اللهـو لتستمسك بالجد (١٦)

وذلك لان الحوار نفسه فعل نرى فيه الاشخاص وهم يفعلون ،
وبقدر ما يعنيهـم من امر انفسهم في موقفهم بوصفهم اشخاصاً احياء
يواجهون موقفاً محدداً ، لا يتوجهون بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة في
اقوالهم الى الجمهور .

وقد يطول الحديث الفردي (المنولوج) للشخصيات ، مما يؤدي الى
تفكك الحدث وحدوث الانفصام ، كما في هذا المقطع - على سبيل
المثال - في مسرحية شمسو !
« نهرما ؛

أبشك يا أيها الزهر مابي فانك يا زهر خل حميم
بثنتك من قبل نجوى عذاي فشاطرت قلبي الاسى والهموم
وها أنذى اليوم وافرحته ابشك يا زهر نجوى الفرح
تعال وشارك فؤادي هـواه فقد فاض بالحب هذا القـدح
شذا الزهر يا أيها المسكر تـضـوع وكن لفؤادي الرسولـا
تحمل من الشوق ما تقدر وبلغه عني الحبيب الجميـلا
ويا وردة حسنت في العيون تمنيت لو كنت مثلك وردة
لعلي اليه يوماً اكون فيمسح بي شفتيه وخده

إذا انساب عطري الى شفتيه فقد نلت ياقلب كل الامل
 فيا ليتنى وردة في يديه عسى ان يرويني بالقبل « (١٧)
 كما نجد عند شعرائنا المسرحيين ضعف القدرة في تنويع الحوار
 وتوزيعه ، اذ غالبا ما يكون على وتيرة واحدة ، واقرب الى السؤال
 الباهت والجواب العابر لان اسلوبهم الشعري الغنائي يظهر في حوارهم .
 (قيس :

زياد كفى هزلا وخذل معذبا تعشق لحظا بالفتون مكحلا
 كأن به سحرا دعاني للهوى فكنت به هذا المعنى الموكلا
 زياد : ومالك قيس لا تسمى . . اغيرة ؟
 قيس : حنانيك دعني لست بعد لأسألا

زياد : أتخفر عهد الود يا قيس
 قيس : فاسمها من الليل اذا أرخت على الظهر الילה ((١٨)
 ويجيء الحوار في كثير من الاحيان غير ممثل لطبيعة الشخصية المكتملة
 ووضعها النفسي والاجتماعي ، فشمسو الذي يقف ضد عقيدة قومـه
 بصلابة وقوة يعتزل الملك بعد ان يؤول اليه العرش بوفاة والده ،
 ويظهر ضعفا لا يتناسب مع القوة والصرامة التي اظهرها طوال المسرحية .
 (شمسو :

تبصرت في الامر حتى وجدت من الخير للشعب ان اعتزل
 أ أحكم شعبا ولا رأي لي وآمن في حكمه من زلل ((١٩)

(١٧) خالد الشواف (شمسو) ص ٤٥ - ٤٦ .

(١٨) عاتكة الخزرجي (مجنون ليلى) ص ٢١ - ٢٢ .

(١٩) خالد الشواف (شمسو) ص ٩٧ .

ولهذا السبب كانت الشخصية في مسرحنا الشعري غائمه غير محددة الملامح ، بحيث ترسب في أعماق النفس البشرية بسمات معينة وطبيعية خاصة . بينما الشخصية المسرحية الحقيقية التي تمثل دور البطل في المأساة شخصية تعمل داخل اطار الحكمة ، وهي الشخصية التي تجتذب اشفاقنا عليها وخوفنا على مصيرها ، بحيث نشاركها احزانها واحداثها . ومع ذلك ففي مسرحنا الشعري رغم كل هذه المآخذ شخصيات استطاع خالقوها أن يجعلونا نشفق عليها اشفاقا حقيقيا ، ونشاركها مشاركة وجدانية ، مثل شخصية (شمسو وقيس ولبنى وليلى ومشلىنا وبراسكا) . ففي مسرحية (الاسوار) يرتفع اشفاقنا على (شوكال) الى قمة من القمم الفنية الاصلية التي ترتفع بنا الى المأساة الحقيقية . فعندما يستبيح الفرس بابل لا يدخل اليأس الى قلب (شوكال) بل هو يفكر في الجولة الثانية التي سيطرد فيها الاعداء من بلاده المستباحة . وقد انتزع كتاب المسرحية الشعرية شخصياتهم من التاريخ ، والتزموا بالصورة التاريخية وما اقتضته امانة تاريخية بأن يحافظوا على الكيان العام للشخصية كما حددتها المادة التاريخية والاسطورية يستثنى من ذلك ما فعلته عاتكة الخزرجي في مسرحية (قيس وليلى) اذ غيرت العقدة بعض الشيء ، فالروايات التاريخية ومنها مسرحية شوقي تميت ليلى قبل قيس ولكن عاتكة تعكس هذا وتميت قيس قبل ليلى ، وتوقفها موقف النادم المتحسر عليه ، والذي نعرفه أن قيس هو العاشق الموله الا اننا في المسرحية ، نحس ليلى احمر لوعة وعشقا من قيس (٥) .

(قيس : لما الصمت يا ليلى ؟)

(٥) انظر (جميل سعيد) المصدر السابق ، (وعلي الزبيد) المصدر السابق

ليلى : حنانيك ان لي
 قيس : هو الحب يا ليلي بعينيك ناطق
 ورب حديث اقصرت عنه احرف
 وذاك حديث الروح للروح في الهوى
 ليلي : فداؤك قيس الروح كالقلب انه
 قيس : وكيف قضيت اليوم يا ليلي ؟

ليلى :
 في جوى وبين حنين شغفي وبراني
 اذا جئت أبغى الغزل كسرت مغزلي وخيل لي قيس بكل مكان (٥)
 ويفضى التقيد بملامح معينة اعطاها التاريخ أو الاسطورة الى ضعف
 في البناء المسرحي ، وعدم قدرة على تكييف الاحداث والشخصيات .
 وتكييف الاحداث شرط اساسي لبلوغ القمة الفنية التي يرتجىها المؤلف
 لانه حر في نظراته الى الناس ، وكلما ازداد صدقه الفني ازداد تعلق
 الناس به واقتربهم منه .

ويعد خالد الشواف في مسرحيته (شمسو) و (الاسوار) من أبرز
 كتاب المسرحية الشعرية في العراق ، فقد استطاع ان يصل الى تأليف
 مسرحي ناجح يجمع بين الاسلوب الشعري المتين والبناء الدرامي الجيد .
 ومسرحيته الاولى (شمسو) ١٩٥٢ تقع في اربعة فصول ، تشمل على
 منظرين ، عدا الفصل الرابع الذي يشتمل على ثلاثة مناظر ، وتدور
 احداث المسرحية حول (شمسو) ولى العهد الفتى الطيب الذي آمن
 بالتحديد وجهر بعقيدته ، مما اوغر صدر الكاهن الاكبر (نيرسو) عليه
 ودفعه هو واتباعه الى السخط والتآمر عليه مع ابن عمه (اديدو)

(٥) د . عاتكة الخزرجية (مجنون ليلي)

الطامع في ولاية العهد . اما شمسو فقد كان مشغولا عنهم . بتشبع العلوم ، كما كان قلبه منشغلا بحب ابنة عمه (نيرما) . وعندما يموت (انوا بلو) ملك بابل ووالد شمسو ، يتآمر الكاهن الاعظم مع (اديدو) المتخلص من شمسو وتنصيب اديدو ملكا عليها بدلا منه ، ولكن القائد (أبيرو) يحبط محاولة الكهنة ويقتل (اديدو) ويفرح انصار شمسو باعتلائه العرش . غير أنهم يفاجأون برفضه الملك وتنازله عنه لاختيه (سامو) . وسبب زهده في العرش هو كفره بالدين البابلي ، وزهده في الحياة بعد ان ماتت حبيبته (نيرما) فانسحب مؤثراً العزلة والانقطاع الى عقيدته .

اما مسرحيته الثانية (الاسوار) فتقع في اربعة فصول أيضاً ، وهى لا تقل جودة عن مسرحيته الاولى بل تفوقها في عمق احداثها ورسم شخصياتها واعطاء الحدث الرئيسى فيها ابعادا جديدة انعكست فيها الروح القومية . وقد وفق المؤلف في تشخيص تأمر اليهود ودسائسهم . وترجمته هذه الاعمال الى افعال مسرحية لا نجد فيها حشوا ولا خطابية ولا وصفاً مما تنزلق اليها المسرحيات السياسية التاريخية . وتلمح في سطورها نقداً ولمزا للاوضاع السياسية المعاصرة ، وتذكيرا بنكبة فلسطين ، عن طريق تصوير دسائس اليهود ومكرهم ودورهم في اسقاط دولة بابل وفيها نرى الاحوال السياسية والاجتماعية متردية في بابل . فأميزها (بلشاصر) يلهمو ويقضى اوقاته في احضان الجواري بين القصف والخمر . اما اليهود فكانوا منصرفين بكل طاقتهم لتدبير الدسائس والمؤامرات للاطاحة بالدولة البابلية ، انتقاماً لما فعله البابليون باليهود . وكان هدفهم ابعاد القائد البابلي (شوكال) الذي كان

بإخلاصه وذكائه وقوة شخصيته عقبه كأداء في طريقهم . وينجح المتآمرون اليهود في تعيين قائدين يهوديين بدلاً منه ، فيمعنان في اضطهاد الشعب ويزداد اضطراب الدولة وتتردى الأحوال فيها ، ويتآمر اليهود مع الفرس للاستيلاء على بابل ، فيستولي عليها (كورش) قائد الفرس بمعونة القائدين اليهوديين ، ويقضي على الدولة الكلدانية . ولكن المؤلف لم يدفعنا إلى الاستسلام واليأس بل نجد أن (شوكال) يهرب من قبضة اليهود ، ويدبر الأمر للمجولة الثانية .

والمسرحيتان مأخوذتان من التاريخ العراقي القديم ، ولكننا لا نستطيع أن نحاسب الشواف عن مدى صحة الأحداث التاريخية التي قدمها لنا ولا عن حقيقة الشخصيات ، لأنه قال في المقدمة (إذا وجد فيها المؤرخ المحقق حوادث لا تأتلف مع الوقائع التاريخية أو أسماء لم يكن لها وجود تاريخي أو أشياء لا يتقبلها الواقع التاريخي فمعذرتي إليه أنني لم أتوخ من كتابة هذه المسرحية أن أقدم تاريخاً لحوادث وقعت في بابل وإنما قدمت فكرة اصطنعت لها جواً بابلياً وصورة في إطار بابلي) (٢٠) .

والشواف في مسرحيته شاعر هادف . وهو لا يقدم لنا فناً مسرحياً محضاً ولا يطرح قضايا إنسانية عامة ، بل يطرح قضايانا الخاصة التي تتحرك على تربتنا ففي شمسو حاول أن يبعث فينا حرصاً على عقيدة التوحيد بنموذج تاريخي ضحى بالعرش من أجل هذه العقيدة ، ولكن يؤخذ عليه موقف البطل السلي فيو رغم إيمانه بقضيته وتضحيته في

سبيلها لم يحاول الدعوة لها حتى بين اصدقائه وانصاره (٢١) .
وفي مسرحيته الثانية (الاسوار) طرح قضية فلسطين بكل جوانبها
المأساوية ، ووضع اصبعنا على اسباب النكسة بصورة واضحة وجلية .
ونلاحظ في مسرح الشواف آثاراً غنائية ، فقد سيطرت على شمسو
غنائية تضج بالعواطف وكثرت فيها المقطوعات الغنائية التي لا تستدعيها
الحبكة الفنية . وقد ساعد على النزعة الغنائية ان احد الاشخاص في
المسرحية كان شاعراً ، وان بطلها كان عاشقاً كثير التأمل . كما كثرت
فيها مجالس الشرب والطرب والطقوس والعبادات (٢١) .

(حيرام ؛

الزورق الحالم وهنا سرى	بجدافه ينثر عقد النجوم
شرد عن اعينهن الكرى	في ذلك الليل الدجى البهيم
فباتت النجمة بما جرى	ترسب من رجفتها او تعوم
سرى رخاء فوق شط الفرات	وقد غفا الكون وغاب القمر
ملاحه حلو رقيق السمات	للمحب في عينيه باد اثر
عذراءه الحسناء نامت فبات	الليل يرعاها حليف السهر
يا زورق الحب عليك السلام	ولا عدا يوماً عليك الغرق
يشكو سهاد الليل اهل الغرام	وانت ملاحك يهوى الأرق
ان لم يقم وما اراه ينام	فان فوق الصدر عذر الحدق (٢٢)
على ان هذا الصوت الغنائي يخفت شيئاً ما في مسرحية الاسوار	

(٢١) سامي مهدي (دراسة في مسرحيتين شعريتين) مجلة الاقلام العراقية

١٩٦٦ / ٧

(٢٢) الشواف شمسو ص ١٩ - ٢٠

وقد نجح المؤلف في بنائه المسرحى ، فقد بدأ مسرحية (شمسو)
بداية موفقة فهيأ لنا جو المسرحية وقدم شخصياتها . وبدأ حدث
المسرح يتصاعد منها ، فعرفنا ان بين شمسو والآخرين خلافاً في العقيدة
وان هذا الخلاف ينذر بمشاكل ستحدث .

(انوابلو - «الملك مخاطباً اديدو»

- اين كنت

اديدو - لقد زرت شمسو فرحنا معا في حديث قصير

انوابلو - وما هو ؟

اديدو - لا شيء « بلهجة غريبة »

انوابلو - قل يا اديدو كأن الحديث حديث خطير

اديدو - «وبنفس اللهجة» كان يشكو حضور الصلاة

انوابلو - «مقاطعاً» كفى عد عنه « يظهر عليه التأثير»

ابيرو «القائد» ينادي متداركاً الموقف سقاة الخمر

تعالوا فصبوا الطلى للأمير فصبهاؤكم عبت كالعطور

حيرام «الشاعر» يرفع كأسه ويعقب -

وصبهاؤكم سطعت كالشعاع ورقت كبلورة في نمير (٢٥)

ويؤكد الكاتب ذلك في المنظر الثالث من هذا الفصل حيث ينقلنا

الى الاحتفال بعيد النذور وعندما يغادر الملك يهتف الشعب بحياته

وحياة شمسو بما يغضب الكهنة ويسخطهم ، ويكشف لنا عن أمر عظيم

يعدّه نبريسو رئيس الكهنة لشمسو .

(نبريسو : ستعلم يا شمسو غداً ما يجره عليك ضلال بالغ وعناد .

أتسخر يا شمسو من الدين جهرة ونبريسو مكتوف اليدين جماد ؟
ولكن نبريسو اذا هييج غيظه عليك حـداه قسوة وجلاد
وأين من البحر الخضم صبابه واين من السيل الآتي ثـماد ؟ (٢٦)
إلا ان الحدث لم يتصاعد بشكل مرضي ، ففي حين شوقنا الفصل
الاول لمعرفة ما سيـلي من أمور ، راح المؤلف في الفصل الثاني يلميننا
بأمور ثانوية في موضوع المسرحية كاهتمام الملك بأحوال الاسرى وحب
شمسو لابنة عمه بما أخر الاصطدام الحاسم بين الكهنة وشمسو الى
الفصل الرابع ، كما انه اضعف النهاية بأن وزع تفكيرنا في نقطتين
هامتين لاعتزال شمسو الملك ، فقد بين لنا ان الدافع لذلك هو موت
نيرما . والواقع ان المشاهد يحار في هذا الموت المفاجيء ولا يرى له
اهمية في حل العقدة . ويوضح هذه الفكرة الحوار الدائر بين (ابيرو)
و (كاداو) .

(كاداو : اعني . . . اعني على صرفه عن الامر ضاقت على السبل

ايـزهد شمسو بعد ابيه لعمرى وعمرى امر جمل

اعني ابيرو على ما اريد فقد نفدت من يدي الحيل

الم تثن شمسو . . .

ابيرو بلى قد فعلت فما حاد عن رأيه او عدل

هوى موت (نيرما) باحلامه وخلفه عاجزاً عن عمل

اذا انا حدثته لم يزد على ان يقول فقدت الامل (٢٧)

وكأن الكاتب حاول ان يشد ازر هذه الفكرة بأن يدعمها بفكرة

(٢٦) شمسو ص ٥٧

(٢٧) شمسو ٩٥ - ٩٦

أخرى هي أن شمسو لا يريد أن يكون ملكاً لأن دينه يختلف عن دين شعبه . ونراه قد أضعف الفكرة الأولى بهذه الفكرة الجديدة ولو أن المؤلف ركن إلى إحدى الفكرتين وناض فيها لكان التأثير في نفس القارئ أعمق وأبلغ (٢٨) .

وقد وفق الكاتب في تصوير الشخصيات ، وخاصة شخصية شمسو . فقد استعان بالمناجاة والصراع الداخلي في أعمال شمسو ، لايضاح أبعاده النفسية وإيمانه بالتوحيد وحبه لنيرما وتنازله عن العرش ، إلا أنه لم يسرف في المناجاة الفردية ، بل استخدمها بالمقدار الذي يكشف لنا البعد النفسي لشمسو . كما وفق الكاتب كذلك في تصوير شخصية (نيرسو) الكاهن (وأبيرو) القائد (وحيرام) الشاعر (وأديدو) الأمير الغر الطامح (ونورا ونيرما) الأميرتين العاشقتين ، كما وفق في استغلال وجوه الخلاف والوفاق بين هذه الشخصيات لاصطناع الأحداث . ووفق في إيجاد الصراع بين الخير والشر والخيانة والاخلاص والكره والود والتوحيد والشرك . ولم يفته استغلال الحب في المسرحية والافادة من أجوائه العاطفية ونبراته المثيرة لعواطف الجمهور . ولكنه ذهب بالحب بعيداً ، وافتعل مواقف رومانسية غريبة من جو المسرحية شمسو : عرس ؟ أمستقبل الأيام يخفي لي عرساً يطيب به للمسامر السمر وامن قام لمن هش الرغام لها عرس على الموت لم يصدق به وتر؟ شدو الندامى به نوح وخمرهمو دمع يسلسله ساقيمهم الكدر يا من إلى القبر زفت وهي حاملة بالعرس يسطع فيه الشمع والزهر خلفت بعدك نضوا لا قرار له إلا إذا لاحت الأرماس والحفر

(٢٨) جميل سعيدي (النظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق)

يهفو لقبرك يا ويلاه .. هل قبرت وهل اقام على اضلاعها حجر
مشرداً في فيافي العمر منقطعاً عن الحياة وموصولاً بمن قبروا
يا من الى القبر زفت وهي حاملة بالعش ينعم في ارجائه العمر
نامي على الحلم .. أنا سوف يجمعنا

صوت ؟ كوخ وراء الفرات مستغرق في سبات
مر به الفجر واستيقظ الكون
لكنه غاف في حضن شاطيه

شمسو ! نامي على الحلم .. أنا سوف يجمعنا كوخ تحف به الامواه والشجر
هناك في الضفة الاخرى يهش لمن لم يهو زورقهم للمقاع اذ عبروا (٢٩)
اما مسرحية الاسوار فهي لا شك احكم بناءاً فبالبداية تحصل كل
سمات البداية الحسنة ، حيث يبدأ المنظر الاول في سوق للرقيق في
مدينة بابل ويدور فيه هذا الحوار الجميل الشيق :

« احدهم : يا للجمال والصبأ

آخر : يا للمحياء والخفر !

ثالث : كأنما برقعها الليل ووجهها القمر .

ايار : (النحات) يا لك من انموذج للفن ينطق الحجر

عشتار ما جسمها على مثاله أثر

ننمار : (مشيراً اليها) هذي من الاغريق فتانة ساحرة ما مثلها ساحرة

بنت نعيم هي لم تمتن لولا صروف الزمن القاهرة

رجل : هذه الحسناء .. هل تحسن فنا ؟ .. اي فن ؟ ..

ننمار : انها يا سيدي تحسن عزفاً .. وتغني

الرجل يا هرميا . . لو تفضلت على القوم بلحن . .
(يناولها ننمار قيشارة اغريقية صغيرة فتتمر بأناملها على
اوتارها وهي ساهمة وتنشد بلحن حزين) .

هرميا : وطني في الخليج يسأل عني ، اين مني مهد الصبا .. اين مني ؟
مغنية : اين بقي فيه وشاطيء بحر كنت اغشاه في حدائثه سني
اين امي واخوتي . . وابي الشيخ وجاري . . كان قرة عيني
ليت اني نأى بي الموت عنهم قبل ان اعرف النوى ليت اني
لو سطا الموت بي ، كما فعل القرصان في حين غفلة لم يعني
(تنفجر بالبكاء وتكف عن الغناء فيأخذ بيدها
النخاس ويجلسها مع رفيقتها ويعود قائلًا) :

ننمار : يا سادتي . . تعذر الفتاة فهي متعبة

ايار : بل ذكرت اوطانها نائية مغتربة

وابصرت واقعها فأجهشت منتحبة

يا الفتاة . . يا لها شقية معذبة

حزقيال (المرابى) بتهكم - ايار . . لا : تأسى على دموعها المنسكبة

غداً تعيش في النعيم بعد عيش المتربة » (٣٠) .

ثم يتصاعد الحدث فيها تصاعداً موفقاً ، وقد دخلت فيها خلال
هذا التصاعد عناصر جديدة اسهمت في تنميته وتطوره ، دون ان تخل
بتركز الصراع بين القطبين الرئيسيين . غير ان الحدث لم يمر بنقطة
تحول واضحة ، ولم يحدث اي اصطدام حاسم بين القطبين ، شعب
بابل واليهود قبل الذروه . وهذا يعني ان الحدث لم يسر في خط

منكسر بل ظل يسائر باهتمام المشاهد وتضاعد انفعالاته ليجره مباشرة الى ذروة عنيفة تحقق هدف الكاتب في التعبير عن المأساة التي اتخذها موضوعاً لمسرحيته (٣١) .

وقد وفق الشواف في رسم شخصيات مسرحية (الاسوار) الى حد كبير ، وبخاصة الشخصيات الرئيسية منها كشخصية (شوكال ، حقيقيال وبليشاصر) . وقد ساعد في وضوح هذه الشخصيات حسن توزيع الحوار وتلوينه والبراعة في الاستفادة من الحيل المسرحية . ولكن الكاتب اكثر من استخدام الشخصيات الثانوية ، الا ان هذه الشخصيات لم تطمس معالم الشخصيات الرئيسية ولم تشتت الحركة الدرامية في المسرحية ، بل كانت تؤدي دوراً ايجابياً واضحاً ، وساعدت في رسم الجو التاريخي وتوضيح قطبي الصراع في المسرحية . ولكن الكاتب اسرف في توضيح ملامح بعض الشخصيات الثانوية في المشهد الاول من الفصل الاول ، واستطرد انسياقاً وراء شعوره الانساني في توضيح لا انسانية نظام الرقيق ، ليعرفنا بنماذج من اسباب وقوع هذه الجارية او تلك في اسر الرق (٣٢) .

(ايار : بل المنطق الباطل الملتوي . فما الرق إلا العذاب المقيم

حزقيال : وماذا ترى

ايار : عتق هذه الفتاة وامثالها

حزقيال : يضحك ويقول بسخرية ، - هلموا . . . صفقوا

فخذها واعتق اذن يا ايار اذا كنت فيما سنرى تصدق

ايار : (بتحد) سافعل يا ايها الصيرفي (٣٣) .

(٣١) سامي مهدي (المصدر السابق)

(٣٢) الاسوار ص ١٥

وكان الحوار بشكل عام موفقاً جيد التوزيع طبيعياً في انسيابه ، لا يفسده حشو ولا يبدو عليه افتعال ، ولا سيما في مسرحية الاسوار ولعل أروع ما فيه الدخول العرضي لبعض الشخصيات الثانوية ومنها شخصيات الضيوف في المشهد الثاني من الفصل الرابع ، وشخصيات الجنود في المشهد الثاني من الفصل الثالث فقد كان حوار هذه الشخصيات يكشف الحقائق التي تختفي وراء الاحداث بشكل بارع جداً ويبقى الذهن على اتصال مستمر بالصراع المحتوم (٢٤) .

وهناك فريق آخر من كتاب المسرحية الشعرية يمتاز بجمال الاسلوب الشعري وبقسط من الاجادة الدرامية ، إلا انهم يفتقرون الى الابتكار وخير من يمثل هذا النوع خضر الطائي في مسرحية (قيس وليلى) ١٩٣٤ و(اصحاب الكهف والرقيم) ١٩٦١ ، وعاتكة الخزرجي في مسرحية (مجنون ليلى) ١٩٤٦ . وقد قلد خضر الطائي في مسرحيته الاولى مسرحية شوقي (قيس وليلى) ، فنلمس في شعر الطائي المسرحى روح شوقي الغنائية في جلاء . كما انه تأثر في مسرحيته الثانية بمسرحية (اهل الكهف) لتوفيق الحكيم . وقد برز ذلك في المقدمة التي كتبها لمسرحيته الاخيرة (وقد يكون اهم ما يلاحظ على هنا انى بذلت جهوداً قيماً انا عنه في غنى اذ نظمت مسرحية سبق اليها الاستاذ توفيق الحكيم بمسرحيته النثرية ولعمري ان هذا اهم ما يمكن ان يلاحظ في الموضوع من المتسرعين في الحكم) (٣٥) .

اما عاتكة الخزرجي فيلاحظ انها وضعت احداث مسرحيتها في خط

(٢٤) سامى مهدي (المصدر السابق) ص ١٤١ (٢٥) عاتكة الخزرجي

(٣٥) خضر الطائي ، (اصحاب الكهف والرقيم) ص ١٢١ (٢٦)

سير يختلف قليلاً عما عرفناه في مسرحية شوقي ، فجعلهم قيس يموت قبل ليلى وواقفت ليلى موقف النادم على ضريح قيس . وقد اهتم كلا الشاعرين بالموضوعات المنتزعة من التاريخ العربي ، فشخصيات هذه المسرحيات شخصيات بدوية طريفة ، والشعر على لسانهما يعبر عن آفاق انسانية تدور حول الهوى والحرمان وتقف عند معاني الموت والحياة . وحيثما يجتمع قيس وليلى أو قيس وليلى تحتدم العواطف وتبرز الازمة للعيان ، فيسحق الشعر ويهز اوتار القلوب . وكذلك تبدو المناظر التي تصور الصراع النفسي الناشب في نفس ليلى في مسرحية قيس وليلى وفي نفس قيس في مسرحية قيس وليلى . وتزيد مناظر الصراع الحسى هذه المسرحيات حيوية فنشهد قيس محل عطف الشخصيات في المسرحيتين .

ويعتمد الشاعران في التأثير على قوة الشعر في تلوين المجال بألوان قائمة او بهيجة كما يستعينان بالادوات المسرحية الخارجية ، وصور الصراع والمفاجآت . وقد تعرض الحوادث على لسان الشخصيات بطريق الرواية لا بطريق التمثيل المباشر . وهما يعمدان الى التحليل النفسي للشخصيات ، وخاصة في مسرحية (اصحاب الكهف والرقيم) ، حيث يتطور منهج خضر الطائي وتقف هذه المسرحية من الناحية الفنية عند الحدود الاولى لادوات الفن المسرحي الجديد ، من تحليل نفسي عميق للشخصيات وخاصة شخصية (مشلينا) العاشق الذي يحب الاميرة (براسكا) ، وابرار ما في شخصياتها من صراع نفسي يتقابل فيه العقل والضمير مع العاطفة والهوى ، وتحليل مكان الالام والآمال . والقوة في الشخصيات ، والاعتماد على حركة نفسية بجانب ما اعتمد عليه

الشاعر من حوادث في الموضوع متتابعة وقد ترد فيها مقطوعات غنائية ولكنها رغم ذلك تبشر بتقدم وموهبة قابلة للتطور .

وتكاد ترتكز مسرحيتا قيس ولبنى وقيس وليلى حول الحب كموضوع اساسي . وتقل المناظر التي لا تنصل اتصالاً قوياً بالمسرحية ، ولكنها تقوم على بهرج المنظر والغناء ، اما شخصياتها فذات ملامح عامة توجهها عواطف لا تتسع للتحليل المعقد للذوات المسرحية .

وقد اعتمد كلا الشعارين على الصراع الذي يجري داخل النفس البشرية لا خارجها ، على ما نلاحظ في صراع ليلى بين قلبها وبين التقاليد في مسرحية بجنون ليلى ، وصراع قيس بين حب لبنى وما يستوجب عليه من الطاعة والاحترام لوالده ، وصراع (مشلينا ومرنوش وميلينا) مع الزمن في مسرحية اصحاب الكهف والرقيم . ولكننا نجد ان عاتكة الحزرجي لم تتعمق الصراع في مسرحية (بجنون ليلى) ، فقد تقيدت بتفاصيل القصة وصاغت شعرا غنائياً يبلغ الذروة احيانا كثيرة ، ولكنه لا يستطيع ان يخفى عنصر ضعف الدراما في كثير من المواقف المسرحية . وبخاصة في موقعها الاساسي وهو الصراع الذي كنا نتوقع من الشاعرة ان تركز عليه اهتمامها ، الا وهو الصراع الداخلي الذي كان من الطبيعي ان يثور فجأة في نفس ليلى بين حبها لقيس وخضوعها لتقاليد العرب التي تأبى على الفتاة ان تتزوج بمن تغزل بها في الشعر وافاض بحبه لها .

(ليلى ؛ سألت محالا سيدي لست بالتي تجور على الشيخ العنون وتظلم
فسل قيس عن اشعاره تلق انه ظلوم ولكن جاءكم يتظلم
فقد جر هاري واستحل فضيحتي ولطخ عرضي وهو انتى واسلم

انكس رأسي ، اذ اسير وان لي فؤاداً به نار الصبابة تضرم
كتمت هوى قيس وافشاه شعره وما خير قلب لا يصون ويكتم
فباسمي يغني اليوم في كل مجلس واشعار قيس بالهوى تترنم
قيس : اذا قد ظلمت القلب

ليلي ! ما القلب والهوى : فعرضي ايا قيس اجل واعظم (٣٦)
وقد اجهضت الشاعرة الموقف ، ولم تعطه حقه من قوة الصراع
في نفس ليلي بل جعلت منها اداة طيبة للتعالييد التي تحول دون سعادتها.
وكذلك لم يستطع خضر الطائي ان يعمق الصراع على نحو يثير
الانفعالات القوية او التفكير العميق في نفس القارئ في مسرحية قيس
ولبني ، وان تطور فنه الدرامي في مسرحيته الثانية (اصحاب الكهف
والرقيم) . وذلك لان الطائي قد اجرى الصراع في مسرحيته الاولى
بين العوامل النفسية والعوامل العقلية . ومبادئ الاخلاق عنده تستند
الى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد ولا تغوص جذورها
في الضمير الفردي ، ولا تلمس جزاءها من وخزات ذلك الضمير بل
تستند على راي الجماعة في الفرد وحكمهم عليه . فما حدث من خلاف
بين لبني واهل قيس بسبب عقمها حتى طلقها قيس خاضعاً لارادة والده ،
وبذلك لم تصبح مبادئ الاخلاق عنده شيئاً مستقراً في اعماق النفس
البشرية حيث تستقر المشاعر والعواطف والشهوات بحيث يمكن ان
يجري الصراع العنيف الذي يمزق النفس البشرية . كما أن الكاتب
لم يعمق حتى ذلك الصراع الذي أجراه بين المشاعر الانسانية والاخلاق
الاجتماعية . لذلك لا نجد في مسرحيته صراعاً عنيفاً حقاً بل انتصارات

سهلة لمبادئ تلك الاخلاق على المشاعر الانسانية ، وان تعتمد المؤلف في النهاية ان يعيد لبنى الى قيس .

ولعل مما اضعف البناء الدرامي هذه الصفة الغالبة على معظم مسرحياتنا الشعرية واعني بها النزعة الغنائية فقد دار موضوع المسرحية حول هوى هذري ، والحب عاطفة شائعة في النفوس وقاسية تحرك اوتار القلوب . وبطلا المسرحية شاعران فذان لذا أتى الشعر الغنائي في المسرحيتين تعبيراً عن طبيعة هاتين الشخصيتين الغنائية ، كما ازدادت مواقف المناجاة والشكوى والعتاب والاسى وضاعت العقدة في اطار الشعر الغنائي الرقيق ، وانتشرت القطع الشعرية الغنائية في كلتا المسرحيتين حتى لنستطيع احياناً ان نحذفها دون ان يتأثر لذلك البناء المسرحي . على أن هذا الشعر الغنائي خليق بان يفسح المجال للحن رائع وغناء جميل لو قدمت هاتان المسرحيتان كأوبرا ، لا كمأساة عادية تعتمد على الحوار والحركة .

(قيس ؛

يا ليت شعري هل يرجى تلاقينا	وهل تعود كما كانت ليالينا
وهل تعود لما يرضى مشاعرنا ؟	وهل تفوز بما يحي امانينا
أيام لم تخل من صفو يراوحنا	كلا ولم تخل من أنس يغاديننا
يا سعد قد كنت من دنياي في دعة	تزهو برقة اعطاف الصبا لينا
ان الزمان الذي بالقرب اضحكنا	عادت حوادثه بالبعد تبكيننا)

ونشاهد مسرحيات الشعارين لوحات استعراضية تصيب عنصر الدراما فيها بشيء من البطء والتفكك ، لانهما طمعا في تصوير البيئة التاريخية التي استمدا منها مواضيع مسرحهما . وهذا مطمح لا غبار عليه ،

ولكن الفن المسرحى كان يقضى بان يأتى هذا التصوير في تضاعيف
عنصر الدراما ، وان يربط به ربطاً وثيقاً كتصوير البيئة الاجتماعية
في الحجاز في مسرحتي قيس ولبنى وقيس وليلى . فالشاعران لم يعطيا
الحبكة اهمية كبرى ، بل تركا لخيالهما ولاشخصاهما العنان ونوعا في
صور حياتهم ، وفي ظلال الاحداث ، وانسابا مع الاحداث مرة ومع
الشخصيات مرة اخرى دون اي اعتبار لمقتضيات الحبكة فجاءت مفككة
او منقطعة بحيث يقف الفعل وقوفاً تاماً ، او يتحول عن مجراه ليعود
مرة اخرى الى التقدم . ويسير الحدث في هذه المسرحيات سيرا هادئاً ،
ونتوقع دائماً الاحداث القادمة دون ان يكون هناك تشويق او مفاجآت
غير متوقعة تؤزم المشكلة وتثير انتباهنا وتوتر أعصابنا . وقد يتوقف
الفعل المسرحى في فصل من الفصول لكي يقص علينا المؤلف فعلاً
جانبياً ، كالفصل الثانى في مسرحية (مجنون ليلى) والفصل الثالث
في مسرحية أصحاب الكهف والرقيم ، والفصل الثانى في مسرحية
قيس ولبنى ، حتى يصل الى الفصل الاخير وفيه يحشد الشاعران كل
العناصر التي تخلق ازمة عنيفة ثم يأتى الحل بعد ذلك منهيّاً المسرحية
وقد تحتوى المسرحية على فعل ثانوي بجانب الفعل الرئيسى كقصة
حب (مشلينا لبراسكا) في مسرحية (اصحاب الكهف والرقيم) ،
وزواج ليلى ولبنى في مسرحتي (مجنون ليلى) (وقيس ولبنى) وفي
الغالب يستطيع المؤلف ان يربط هذا الفعل الثانوي بالفعل الرئيسى .
وتعتمد مسرحيات الشعارين على الحديث اكثر مما تعتمد على الفعل
الحقيقى على المسرح . فصور العشق والغضب تعتمد على نوع الكلام
الذي يقال . وقد يلجآن في بعض الاحيان الى عرض شخصياتهما في

حالات نفسية قلقة ، وبخاصة صراع النفوس المحبة لكليلى ولبنى وقيس ومشلينا وبراسكا .

(مشلينا : اهذي برسكا ؟ أخيراً ؟ بعد انتظار طويل ؟
عجب ذا الجفاء منك ؟ اهذا ما توقعته غداة وصولي ؟
ربما كنت لا تودين رؤياي ؟ ولكن رؤياك غاية سؤلي
انني الآن يا برسكا سعيد بلقاء أبل فيه غليلي
هكذا تنظريني ؟ ما الذي انكرت إلا ما نالني من ذبول
اي شيء رأيت في غريبنا اي شيء ؟ أرقتي ونحولي ؟
ام ثياباً جاريت فيها حياة غيرتها يد الزمان القليل
انني قد لبستها لاجاري بلدا او سعوه بالتبديل
عجباً ما الذي دعا الى الصمت أما آن بعد ذا ان تقولي
ان تقولي ما في ضميرك من سر توارى في صمتك الموصول
لم يعد يستطيع قلبي احتمالاً بعد في ظل شرك المجهول
برسكا : قديس

مشلينا : من هو ذاك القديس ؟ ما هذا التهمك بي ؟ اقديس انا ؟ (٢٧)
ويزخر مسرح الشعارين بالشخصيات ولو كانت طريقة ابراهيم
بسيطة لاعمق فيها ولا تعميد ، وهي تتشابه في خصائصها العامة ، فقيس
يرغمه أبوه وأمه على طلاق زوجته لبنى فتتلف نفسه ويتزوج غيرها وتتزوج
غيره وهما على حبهما . ثم يلتقيان ثانية ويتزوجان من جديد . وقيس يحب
ليلي فتحول التقاليد العربية بينهما فيموت المأ وحسرة وتقف ليلي على
قبره باكية نادمة . فلبنى عاشقة حية في ألمها وفي سمادتها وليلي عاشقة

حياة ايضاً في ألمها وسعادتها ، كما أن برسكا هي الاخرى عاشقة في مسرحية (اصحاب الكهف والرقيم) ، تفضل الموت مع مشليننا في داخل الكهف على الحياة بعيدة عنه . وقيس عاشق رقيق القلب موزع بين أهله وزوجته ، يحيا في ثنايا ذلك الصراع ، والمجنون عاشق أفقده الحب صوابه ولم يرحه غير الموت ومشليننا عاشق هو الآخر فلم يجد بعد الصد من براسكا بدا من العودة الى الكهف ليموت مع رفاقه .

وحب هؤلاء الابطال عنيف قاتل يسيطر على المشاعر ، وقد تفرض مقتضيات البطولة عليهم أن يضحووا في سبيل من يحبون ، فيضحون عن رغبة صادقة في حبهم ، وقد يضحي بعضهم بحياته كما فعلت برسكا دون أن يكون هناك هدف واضح للتضحية او مصلحة محققة سيستفيدا من يضحي من أجله أو أجلها . ولكن البطولة ارتبطت في ذهن الشاعر بحب التضحية والتهور فيها . وهؤلاء المحبون يكثرون من الحديث عن مواطنهم وانفعالاتهم عند اللقاء وعند البعد . وهم في نشوة حبهم يستعذبون ، الشكوى واللوعة والحديث الطويل عن لذة الحب ولذة الالم . والاصدقاء يخلصون الود والنصيحة ، ويؤدون لاصدقائهم خدمات جلي ، وقد تتعرض حياتهم للمخطر مثل (غالاس وميليخا وزياد وسعد) ولكنهم يؤدون لان الصداقة تفرض عليهم ذلك . وكما ان لكل شخصية رئيسية اعوان واصدقاء ، فلها عذال واعداء ، (فورد) زوج ليلي في مسرحية مجنون ليلي لا يختلف عن (خالد) زوج لبنى في مسرحية قيس ولبنى فهما يتربهان ببطل المسرحيتين ليوقع كل منهما بغريمه تماماً كما اراد (دفيانوس) الايقاع (بمشليننا) في مسرحية (اصحاب الكهف والرقيم) .

وجميع هذه الشخصيات بسيطة غير معقدة ، تحس من اكلايمها انخفا جقة
وكان الاخرى بالشاعرين ان يزيدانا فهما لها ، وان يوضحاها توضيحا
اشمل . وليس من شك في ان شخصية قيس كما صورها الشعاران ليست
الشخصية المثالية لكي تتركز مسرحية حولها ، وتكون محور مأساة انسانية
عنيفة . فكل من قيس لبنى وقيس ليلي شاعر متهاك العاطفة ، ونحن نتوقع
من مثل هذا الشاعر ان يخضع لعواطفه وان يتغير ويتبدل ويشقى .
ومثل هذه الشخصية لا تثير العطف عندما تشقى ، ولا تدعونا لمشاركتها
وجدانيا . واذا لم تستطع شخصية المأساة الرئيسية ان تثير العاطفة
والحزن والمشاركة الوجدانية ضعف أثر المسرحية في نفوسنا والشخصية
المثالية في المأساة هي الشخصية الطبيعية التي تسمو بها صفاتها واخلاقها ،
ولكن تهوى بها نقطة ضعف فيها او ظروف خارجة عن ارادتها تجعل
منها عبداً لقوة داخلية فيها او قوة خارجة عنها (٣٨) .

ولعل سبب اخفاق خضر الطائي وعاتكة الخزرجي في احداث الأثر
النهائي المنشود في مسرحيتيهما قيس ولبنى وقيس وليلى راجع الى
اضطرارهما الى وصف شخصياتهما وتحليلهما على نحو يحققان فيه المشاركة
الوجدانية بينهما وبين المشاهدين او القراء ، بحيث يعجبون بمظاهر
القوة والعظمة في نفوسهم ، ويتلمسون العذر لمواضع الضعف او السقوط
واوضح ما يكون هذا الفشل في تحليل شخصية قيس لبنى فالصراع
النفسي قليل ، وكان الانسان يخضع في حياته لمقومات اجتماعية ومادية
فحسب ، فلم يبرز لنا المؤلف طبيعة الغيرة التي استبدت بالأم وتحكمت
في تصرفاتها ، ولا طبيعة الأزمة التي اصاب لبنى عندما ضعف زوجها

(٣٨) عبد المحسن عاطف (عن مسرحيات عزيز ابازله) ص ١٧١ .

وضعى بها وطلقها ، ثم تزوج بغيرها . بل استسلمت للواقع المادي
 الاشياء ، وقبلت الامر وغفرت لقيس . فعاطفة الحب التي سيطرت على
 لبنى وجعلتها تذهب عندما يريد لها قيس ان تذهب ، وتأتي عندما
 يريد لها ان تأتي ، يجب ان لا تمنعها من الغضب لكرامتها والثورة
 على ظلم الانسان والطبيعة لها وإلا أصبحت شخصية ضحلة تستحق
 الاحتقار .

اما الشخصيات الثانوية فهي اكثر انطلاقاً في التعبير عن خلجاتها ،
 واكثر قرباً من الحياة من الشخصيات الرئيسية اذا تطفى على الشخصيات
 الاولى صفاتها في الحياة العامة لا في الحياة الخاصة ، بينما تحل حياة
 الشخصيات الثانوية تحليلاً طبيعياً .

وقد نوع المؤلفان الاوزان في المشهد الواحد حسب الحديث الدائر،
 واحتفظا بالقافية فلا نجد بيننا واحدا لم يرتبط بآخر على الاقل بقافية
 واحدة ، وقد ضمن خضر الطائي في مسرحية (قيس ولبنى) أبياتاً من
 شعر قيس لبنى :

(قيس ! أطعت بحب من أهوى عذولي)	(لقد اذهبت آخرتي وديني)
(فقلت لخلي من غير جرم)	(الا بيني بنفسي انت بيني)
(ووالله العظيم لنزع نفسي)	(وقطع الرجل مني واليمين)
(احب الي يا لبنى فراقا)	(وما هون نكبة من ان تبيني)
(ظلمتك بالطلاق من غير جرم)	(وخنثك في الوداد ولم تخونني) (٣٩)

وقد نوع الشاعران اوزان الحوار حتى يتناسب مع الحالة النفسية

(٣٩) خضر الطائي قيس ولبنى ١ - ٢ وكذلك في الصفحة ٤ : ٥ : ٦ :

٣١ : ٤٥ : ٤٦ : ٥٣ : ٨٠ : ١٠٧ : ١٠٨ : ١١٨ .

التي يكون فيها المتحدث ، ولم يبدعاً في ذلك جديداً ، فهكذا كان شأن
الشعر الغنائي العربي في عصوره المختلفة . ولكنهما استطاعا في بعض
الاحيان ان يلتزما موسيقى داخلية خاصة تناسب الحالة النفسية التي
يكون فيها المتحدث . فتتوتر الانغام عند الغضب ، وتعلو الايقاعات
وتعذب النغمات ، وتنخفض الايقاعات عند الحديث الغرامي . وقد
يغير المتحدث الواحد الوزن والموسيقى الداخلية عندما تتغير حالته
النفسية . ولكن الاسترسال في هذا الشعر أبطأ الحركة المسرحية وصرف
السامع عن القصة الاصلية .

(مشليننا ؛ هـى لم تمت أبداً ولكنى انا برسكا ؛	انا في الحقيقة مت دع هذا الهرا
مالى أراك إلي تنظر هكذا ؟ اتريد تذكرها بمعنى صورتي ؟ انا لست تمثالا لها	احذر فاني لست ساحبة بهذا اتريد تجعلني كرمز للهوى
مشليننا ؛ برسكا ؛ هذا مريع فابتعد عني مشليننا ؛ برسكا ؛ بل ان شيئاً غير هذا قلته	لولا شعورك حائلا دون المنى اسرفت يا شبة الاحبة بالجفا
ان التي شغفتك حباً لم تكن تبدو بقلب في الوداعه طاهر فاذهب اليها وادعها فزماننا مشليننا ؛ برسكا . . برسكا . .	لي لست انساه على ايدائه الا ملاكا سامياً بعلائه يحلوا جمال بيانها بصفائه لم تلق ما تهواه في ابنائه
برسكا ؛ دع فداؤك اننى	غدوت لهذا الاسم والله اكره

مشلينا : ولكنه

برسكا : ماذا ؟

مشلينا : هو اسمك

برسكا : ليت لي سواء فلم اسمع مدى العمر ذكره

وليت القدرة الكبرى حيتني صورة اخرى ...) (٤٠)

وقد استعمل الشاعران اللغة الخطابية الرنانة احيانا، وعلى الاخص خضر الطائي ، وهذا النوع من اللغة لا يصلح للمحدث العادي القائم على مشاركة بين اثنين او اكثر ، ولكنه يصلح لللقاء في جمهور من جانب واحد .

اغاليا اس: روت عصر دفيانوس أيام ظلمه
رأى طرسوسا وهي ترفع للمهدى
وتهدم من اوثانه كل هيكل
فقام لقتل الابرياء ولم تقم
فما ذهبت الا على الفتك بكرة
وما نقموا منهم سوى ان دينهم
فلما طغى هذا الفساد على الورى
نجت فتية من فتنة القوم واختفى
وقد نوع الشاعران في الحوار تنوعاً كبيراً استطاع القارئ في مسرحيته الثانية (اصحاب الكهف والرقيم) ان ينسى نفسه ، وان يتقمص شخصياته ومواقفهم تقمصا سليما ، وان يجعل حوارهم درامياً

(٤٠) خضر الطائي اصحاب الكهف والرقيم ص ١٠٤ : ١٠٥ .

(٤١) خضر الطائي اصحاب الكهف والرقيم ص ٤٥ .

متحركا في كثير من الاحيان .

(مشليننا : فما لهذا الكهف لا تنجلي
فهل ترى ان نبرحه ؟

مزنوش : نبرحه ؟ والمذبحة ؟

مشليننا : اتبقى ليلة أخرى

مزنوش : والآخرى

مشليننا : الى ان نأمن الشرا

لا استطيع

مزنوش : لماذا استطيع انا ... ؟

مشليننا : تريد تحيا له

مزنوش : هلا تريد بأن

مشليننا : بلى... السـتـ ترانى غير منتظر

ياقلب كم فيك اشواق يؤججها

مزنوش : احذر لنا فتنة لا زال يوقدها

« يبدو شبح الراعى »

من ؟

الراعى : انا

مشليننا : اين كنت ؟

الراعى : كنت بباب الكهف

مزنوش : تستقبل الصباح الجميلا (٤٢)

.

ثم جمعت المسرحية الشعرية في العراق ، وأخذ النشر يطفئ على لغة المسرح بحيث يندر ان نجد مسرحية شعرية في النصف الثاني من الخمسينات وسبب ذلك ان مشكلة المسرحية الشعرية في العراق متصلة بمشكلة المسرح العراقي . فقد انصرفت الفرق المسرحية في العراق عن المسرحيات الشعرية الى تمثيل المسرحيات الفصيحة او العامية لانها اقرب الى روح الجماهير من المسرحيات الشعرية كما تكمن المشكلة في طبيعة الشعر العربي وقوالبه وبنائه الشكلي (٤٣) .

(٤٣) وضعنا دراسة عن الحركة المسرحية في العراق ، وعن المسرح العراقي الجديد عند عادل كاظم وطه سالم ، ومقدمة مستفيضة عن جذور المسرح الكنسي ، ضل الاستاذ المشرف حذفها من الرسالة لطول البحث ، وستنشر قريباً .

خاتمة الباب الثاني

هذه الدراسة اول جهد مستكمل الجوانب احاط بجميع من كتب
في فن المسرحية او حاول الكتابة فيها . والمسرحية العراقية نامية
ككل حياة لا يستطيع الباحث في حدود طاقته البشرية وأمكاناته
القاصرة ان يوفيهما حقهما من الاستيعاب والعمق . ويمكننا تلخيص اهم
نتائج هذا البحث فيما يأتي :

ان تطور المسرحية العربية في العراق قد تأثر الى حد كبير بالمسرحية
الغربية نتيجة لاتصال العراق بأوروبا منذ اوائل القرن التاسع عشر .
فقد عني الآباء المسيحيون بالمشرح وعملوا على خلق حركة مسرحية في نطاق
مدارسهم لبث التعاليم الدينية والاخلاقية بين رعاياهم ، واستمدوا
احداث مسرحياتهم من العهدين القديم والجديد ، لغرس الايمان في
نفوسهم وتنويرهم بالتعاليم المسيحية ، فظهرت المسرحية العراقية منذ
منتصف القرن التاسع عشر على ايدي هؤلاء الآباء المسيحيين . وأول
اثر عثرنا عليه كتاب يضم ثلاث مسرحيات قصيرة هي (كوميديه آدم
وحواء ، كوميديه يوسف الحسن ، كوميديه طويبا) وقد كتبت هذه
المسرحيات عام ١٨٨٠ . وتحمل اسم الاب حنا حبش . ثم ظهرت أول
مسرحية طويلة باسم (نبوخذنصر) عام ١٨٨٨ للمخوري (هرمز
نورسو الكلدانى الماردينلى) . وكانت اول محاولة جديده للمسرح العراقي
هي مسرحية (لطيف وخوشابا) ١٨٩٣ (لنعوم فتح الله سحار) ،
والمسرحية مترجمة عن الفرنسيه وصححنا بذلك الخطأ الشائع بأنها
مسرحية مؤلفة ، وكنا اول عن عشر على نص المسرحية عام ١٩٦٥ وقد
ذكر ذلك على الزبيدي في كتابه (المسرحية العربية في العراق)
الذي صدر قبل بضعة اشهر . ثم سار في اثره تلميذه حنا رسام الذي

قدم للمسرح العراقي نتاجاً ضخماً في الفترة الواقعة بين عامي ١٩١١ - ١٩٣٩ . ونحن اول من عثر على مسرحياته ودرسه دراسة مفصلة بينما لم يذكره احد من الباحثين في الموضوع قبل ذلك .

وقد حاولت في هذه الدراسة ان اضع تاريخاً علمياً دقيقاً لظهور هذه المسرحيات استقيت مواده من المصادر الاولى وهى المسرحيات نفسها بعد ان حصلت عليها ببذل جهد كبير من الصحف والمجلات القديمة تفحصت أخبار المؤرخين وآراء النقاد الذين عرضوا لتاريخ المسرح العراقي . وقد نهجت النهج العلمى فى هذه الدراسة فجمعت الأخبار وقارنت بينها حتى انفي ما فيها من الشبه والاختفاء وتناولتها بالنخل والتنسيق والتنظيم ، وقد خرجت من هذا التحقيق بتصحيح بعض الاختفاء الشائعة فى تاريخ المسرح العراقي . فقد تبين لى ان تاريخ ظهور اول مسرحية عراقية عام ١٨٨٠ ، لا كما شاع بأن اول مسرحية عراقية ظهرت عام ١٩٢٠ . كما قدمت لجميع العوامل والمؤثرات التي ادت الى ظهور المسرحيه في العراق وتكلمت عن اثر الكنائس المسيحية والجمعيات الادبية والمدارس الاهلية والترجمة والاتصال بالشعوب والاتصال بالافكار العربية كمصر ولبنان وسوريا بسبب العلاقات السياسية والتجارية والثقافية بين العراق وبين هذه الاقطار ، وبينت اثر البيئة والظروف المحلية في العراق من اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية ، ولم انس دور الصحافة ودور الفرق المسرحية العربية التي قدمت العراق لتمثل على مسارحه مسرحيات اصبحت مثالا اقتدى به كتاب المسرحية في العراق ، وكذلك بينت ان مدينة الموصل كانت مركز هذه الحركة المباركة بسبب قربها من بلاد الشام ومن الدولة العثمانية من ناحية ، وبسبب كثرة الطوائف

المسيحية فيها ، وازدياد نشاطهم الفني والثقافي . ولم أنس ردة الفعل التي ظهرت عند الشباب المسلمين فأنشأوا جمعيات ادبية قدمت مسرحيات تاريخية منتزعة من التاريخ العربي والفتوح الاسلامية . وكانت هذه المسرحيات البداية الاولى لظهور المسرحية التاريخية مثل مسرحية (فتح عموريه) عام ١٩٢١ لعبدالمجيد شوفي ومسرحية (فتح مصر) عام ١٩٢٤ ليهيى ق . ونحن اول من عثر على هاتين المسرحيتين وقدم لهما دراسة مفصلة وكان قد ذكرهما علي الزبيدي في كتابه الأنف الذكر وذكر ملخصاً لهما يخالف محتواهما كل المخالفة ويبدو انه لم يقرأ هاتين المسرحيتين فصححت له جميع الاخطاء التي وقع فيها . ثم علمت لانتقال النشاط المسرحي الى بغداد وانشاء الفرق المسرحية العراقية في العشرينات من قبل الهواة ، تلك الفرق التي قدمت مسرحيات كثيرة على المسارح العراقية ولاقت نجاحاً منقطع النظير من قبل جماهير الشعب .

ثم انتقلت الى تقويم وجهود كتابنا في حقل التأليف المسرحي ، فدرست في الفصل الثاني المسرحية النثرية وقسمت هذا الفصل الى عدة اقسام بالنسبة للموضوع ، فتحدثت عن المسرحية التاريخية وبينت انها اخذت موضوعاتها من تاريخ العرب القديم او من تاريخ الشرق الاسلامي الحديث او من تاريخ العراق القديم او من المصادر الدينية ، وقسمت المسرحية تاريخية الى قسمين رئيسيين عند دراستها فدرست الرواية التاريخية الفنية ودرست كتاباً لم يسبقني احد من الدارسين الى ذكرهم مثل حنا رحمانى ونسيم ملول كما درست سليمان صائغ ثم درست المسرحية التاريخية التسجيلية وتكلمت عن كتاب لم يسبقني احد الى دراستهم ايضاً مثل نور الدين فارس وليث عمر الخفاف وعامر سامي الدبوني وغيرهم .

ثم تحدثت عن المسرحية الاجتماعية التي استمدت موضوعاتها من الحياة العربية المعاصرة في بيناتها الرئيسية ، وبحثت نشأة المسرحية الاجتماعية العراقية عند محمود احمد السيد وجميل صدقي الزهاوي ولم يسبق ان ذكرها عند دراسة هذا الموضوع احد من الباحثين . كما درست محمود نديم وموسى الشابندر والمسرحية الاجتماعية العراقية في الثلاثينات متمثلة في نديم اطرقجي وصفاء مصطفى اللذين عجز الباحثون من العثور على مسرحياتهم كما ذكر على الزبيدي في كتابة الأنف الذكر وأشار فيه الى انني استطعت العثور على هذه المسرحيات ، بالاضافة الى دراستي مسرحيات سليم بطي . ثم تحدثت بعد ذلك عن المسرحية الاجتماعية بعد الثلاثينات ، واوردت اثناء دراستي مسرحيات كثيرة لم يأت على ذكرها احد من قبل .

كما بحثت المسرحية الوطنية في العراق ، وهو بحث لم يسبقني احد اليه . وعرضت للمسرحيات الهزلية وبينت انها قليلة ومحدودة بسبب ميل العراقيين الى الجد اكثر من ميلهم الى الهزل .

وعرضت للمسرحية التي تلتزم اللهجة العامية وبينت أثرها في تطور المسرح العراقي لاقبال الجماهير عليها ، ثم تعرضت ليوسف العاني وبينت اثره الكبير في تطوير المسرح العامي في العراق .

وتكلمت في الفصل الثالث عن المسرحية الشعرية في العراق وبينت انها اقل من المسرحية النثرية خطأ وانها قليلة ومحدودة ولم تر النور على المسارح العراقية لان الجمهور العراقي كان قليل الاقبال على هذا النوع من المسرحيات .

وحددت نشأة المسرحية الشعرية بمسرحية (الحسين) لمحمد رضا

شرف الدين التي ظهرت عام ١٩٣٣ ، وصححت الخطأ الذي وقع فيه بعض الدارسين حين عدوا مسرحية (قيس لبنى) اول مسرحية شعرية عراقية ، كما اخطأوا في التاريخ الذي وضعوه لظهور هذه المسرحية . وبينت ان المسرح الشعري في العراق ينقسم الى ثلاث مجموعات . المجموعة الاولى يتمثل فيها الشعر الجيد والحبكة الدرامية وهذا بين في مسرح خالد الشواف (شمسو) و(الاسوار) ، وبمجموعة ثانية التزمت الاسلوب الشعري الغنائي وقدمت لنا شعراً جيداً مع قدر ضئيل من الحبكة الدرامية . ولم تبتدع شيئاً بل سارت في اثر المسرح الشعري العربي وتأثرت به ، كما ظهر في مسرح خضر الطائي وهاتكة الخزرجي . اما النوع الثالث من المسرحيات الشعرية في العراق فهو اقرب الى الملاحم الشعرية او الاوبرا او هو خليط من القصة الشعرية والحوار الشعري كما في اكثر المسرحيات الشعرية العراقية . وجئت على ذكر مسرحيات عديدة في هذا المضمار لم يسبقني احد الى ذكرها .

وقد اخذت من هذه الانواع جميعاً عدداً كبيراً من المسرحيات ودرستها دراسة نقدية علمية ، والحقت بهذه الدراسة فهارس ضافيه ، واوردت جميع المسرحيات التي ظهرت في العراق ، واعد هذا العمل كسباً كبيراً اذ لم يقدم اي باحث للمسرحية العراقية إلا كشفاً بعدد ضئيل من هذه المسرحيات .

والحقيقة انني وجدت بعد طول الدراسة والتمحيص ان المسرحية العراقية ما زالت تحبو ، وان التقليد هو الطابع الواضح عليها . وقد يكون هذا التقليد تقليداً ضعيفاً لم يخرج الى رحاب الابداع والابتكار في المسرحيات التي ظهرت في فترة ما بين الحربين ، فلم نعثر في هذه

الفترة على اثر ادبي ضخم . والاحكام التي اطلقتها على بعض المسرحيات والتي استشعرت فيها وعياً او ابداعاً هي احكام نسبية لا تقرر ادبنا المسرحى الى الادب المسرحى العالمى ، وانما ترتبط بالمسرحيات العربية في لون من التقدير والموازنة . اضطررنا اليه اضطراراً حتى نقدم للمقارىء صورة قريبة من الواقع عن ادبنا المسرحي .

وبقيت لي كلمة اخيرة فيما يختص باللغة التي كتب بها ادبنا المسرحي فقد ظهر لي من استعراض اساليب الكتاب ان هذه الاساليب اختلفت بين اللغة الفصحى التي اظهر كتابها عناية خاصة باختيار الفاظها وتحرير اساليبها ، واللغة الفصيحة التي لا تخلو من ركافة وضعف . والى جانب هاتين اللغتين ظهرت لغة ثالثة هي اللهجة العامية الدارجة فقد كان هؤلاء الكتاب يسعون الى التقرب من العامة ومراعاة اذواقهم فيما يخرجون لهم من مسرحيات . وقد اثر هذا الاتجاه في تكييف الالوان الفنية في المسرحية من حوادث وتشخيص ، كما اثر على اساليب الكتاب الذين لم يحاولوا ان يتعالوا على عقلية الجمهور لان الجمهور بثقافته البسيطة وذوقه المتدنئ يتطلب لغة بسيطة هي اقرب الى الركافة والضعف منها الى الفصاحة والقوة .

وفحن نتساءل هل استطاعت المسرحية العربية في العراق ان تقدم فناً تتضح فيه خصائص البيئة وتمكننا من أن ننسب اليها كلمة عراقية؟ فتجيب ان نعم لان المسرحية العراقية مسرحية محلية ، ولكنها لم تصل بعد الى ما وصلت اليه الفنون الادبية الاخرى في العراق كالشعر والقصة بل هي ما زالت في ادوارها الاولى .

المصادر والمراجع

المصادر

المسرحيات العراقية

السنة	محل الطبع	المسرحية	مسلسل المؤلف
١٩٦١	مخطوطة . مثلت	الصوچ من أمي	١ ابراهيم غزال
١٩٦١	مخطوطة . مثلت	مزين سوگ العجم	٢ ابراهيم غزال
١٩٤٨	مطبعة الهلال - بغداد	فلسطين المجاهدة	٣ ابن الشراة
١٩٦٠	مطبعة الحكيم - بغداد	احمد حمودي السامرائي صبي من الجزائر	٤
	مطبعة العاني - بغداد	أحمد منصور السعدي تمثيليات تربوية	٥
١٩٥٥	المطبعة العربية - بغداد	الهارب من المقهى	٦ آدمون صبري
١٩٥٩	مطبعة الاسواق التجارية بغداد	الست حسية	٧ «» «»
١٩٦٠	مطبعة الزعيم - بغداد	محكوم بالاعدام	«» «»
١٩٦٧	مطبعة أسعد - بغداد	أيام البطالة	«» «»
١٩٥٣	المطبعة العربية - بغداد	نداء الوطن	٧ أديب عراقي
	مثلت على مسرح الآباء الدومنيكان ١٩٠٥	الخردة فروشي	٨ اسكندر زعي
١٨٩٥	«» «» «» «» «»	مجموعة مسرحيات	«» «»
١٩٤٨	شركة التجارة والطباعة	في سبيل الوطن	٩ الظريفى
١٩٣٣	مجلة النجم (١٠) - الموصل	الفونس جميل شوريز ضحية عيد الميلاد	١٠
١٩٤٢	مطبعة الرشيد - بغداد	الياهو خضوري التضحية	١١
١٩١٣	مثلت في الموصل	خراب بابل	١٢ انطون زبوني
١٩٤٨	مطبعة الصباح - بغداد	ترانيم العباقرة	١٣ بروشيوس

السنة	محل الطبع	المسرحية	المؤلف
١٩٦٢	مطبعة الاديب - بغداد	المدمن	١٤ توفيق البصري
١٩٤٥	مثلت	ذنوثة	١٥ توفيق لازم
١٩٤٥	مخطوطة - مثلت	مجموعة مسرحيات	«» «»
١٩١٥	مثلت بالموصل	الأميران الأسيران	١٦ جرجس قندلا
١٩٥٨	مكتبة الاهالي الشرقية - بغداد	جليل نايه الشويلي عذراء بريئة	١٧
١٩٥٩	مطبعة دار السلام - بغداد	جميل الجبوري نداء التاريخ	١٨
١٩٣١	مطبعة الشعب - بغداد	جميل رمزي القبطان رواية الجندي الباسل	١٩
١٩٢٤	مطبعة الفرات - بغداد	ضحية العفاف	«» «» «»
١٩٢٧	مجلة لغة العرب ج ١ - بغداد	جميل صدقي الزهاوي ليلي وسمير	٢٠
١٩٥٤	مجلة الآداب (١٢) بيروت	المقاتلون	٢١ جيان
١٩٥٧	مجلة الفنون (٢٣) بغداد	الخبز المسموم	«»
١٩٥٦	مطبعة الفجر التجارية بغداد	رفقاً بالعذارى	٢٢ حامد السعدي
١٩٥٥	مطبعة الخبر - البصرة	عودة من الريف	٢٣ حامد السعدي
١٩٥٢	مطبعة دجلة - بغداد	حسن أحمد الاسدي مأساة فلسطين	٢٤
١٩٣٦	مجلة الصبح (٤) بغداد	حسين علي الاعظمي جنود الفتوة	٢٥
١٩٣٦	«» «» «» (٩)	الضحية	«» «» «»
١٨٨٠	مثلت - الموصل	كوميديا آدم وحواء	٢٦ حنا حبش
١٨٨٠	«» «»	يوسف الحسن	«» «»
١٨٨٠	«» «»	طوبيا	«» «»
١٩٢٧	المطبعة الكاثوليكية - بيروت	غفران الامير	٢٧ حنا رحمانى
١٩١١	مثلت - الموصل	البريء المقتول	٢٨ حنا رسام

السنة	محل الطبع	المسرحية	مسلسل المؤلف
١٩١٢	مثلت - الموصل	لوجه الله الكريم	٢٨ حنا رسام
١٩٢٦	مثلت - الموصل	مثال الوفاء ومثال الوطنية	«» «»
١٩٢٧	مثلت - الموصل	أسامة	«» «»
١٩٣٦	مثلت - الموصل	زنوبيا	«» «»
١٩٣٩	مثلت - الموصل	خالد وثريا	«» «»
١٩٢٩	مطبعة عيسى محفوظ - الموصل	العواطف	«» «»
١٩٣٠	مجلة النجم - الموصل	عديدات الميلاد	«» «»
١٩٣٠	المطبعة الشرقية الحديثة الموصل	أحدوث الباميا	«» «»
١٩٥٦	دار الكشف - بيروت	شمسو	٢٩ خالد الشواف
١٩٥٦	«» «» بيروت	الاسوار	«» «»
١٩٣٤	مطبعة بغداد - بغداد	قيس لبنى	٣٠ خضر الطائي
١٩٦١	دار التضامن - بغداد	أصحاب الكهف والرقيم	«» «»
١٩٣٩	مطبعة الجزائر - بغداد	رسول عبدالوهاب العسكري روايتان تمثيليتان	٣١
١٩٥٦	مطبعة الاهرام - بغداد	رشيد حامد الامام انتقام	٣٢
١٩٦١	مطبعة زين - بغداد	طبيب اسماك	٣٣ سالم الدباغ
١٩٦٢	«» «» «»	أنا عاطفية جداً	«» «»
١٩٦٣	مخطوطة - مثلت - الموصل	صورة المرحوم	٣٤ سامي طه الحافظ
١٩٦٥	«» «» الموصل	الماعنده فلس	«» «» «»
١٩٥٧	مطبعة شفيق - بغداد	مجموعة مسرحيات	٣٥ سعدون العبيدي
١٩٦٢	«» الاديب - بغداد	جسمان ومظلة واحدة	«» «»
١٩٣١	المطبعة الكلدانية الموصل	مشاهد الغضيلة	٣٦ سليمان الصائغ

السنة	محل الطبع	المسرحية	مسلسل المؤلف
١٩٣٣	مطبعة النجم - الموصل	الزباء	٣٦ سليمان الصائغ
١٩٣٧	« » « » الموصل	الامير الحمدان	« » « »
١٩٤٧	مثلت - الموصل	يمامة نينوى	« » « »
١٩٢٩	دار الطباعة الحديثة بغداد	رواية الحق والعدالة	٣٧ سليمان غزالة
١٩٦٣	مطبعة الاديب - بغداد	مسرحيات شعبية	٣٨ سليم البصري
١٩٣٤	مثلت في بغداد	المساكين	٣٩ سليم بطى
١٩٣٤	مطبعة النجاح - بغداد	الاقدار	« » « »
١٩٣٦	مطبعة الشعب - بغداد	طعنة في القلب	« » « »
١٩٠٤	مثلت في الموصل	استشهاد دترسيوس	٤٠ سليم حسون
١٩٠٥	« » « » « »	تقعو	« » « »
١٩٦٠	اتحاد الادباء - بغداد	بيت الزوجية	٤١ شاكر خصباك
١٩٦٦	المكتبة العصرية - بيروت	الشيء	« » « »
١٩٣٦	مجلة الحاصد العدد ٢٢١ بغداد	طيش	٤٢ شالوم درويش
١٩٤٦	مخطوطة - مثلت - بغداد	المعذبون في البيت	٤٣ شهاب القصب
١٩٤٦	« » « » « »	مصرع كليوباترا	« » « »
١٩٤٦	« » « » « »	مجنون ليلى القرن ٢٠ العشرين	« » « »
١٩٣٨	مطبعة الكشف - بيروت	كاترين	٤٤ صفاء مصطفى
١٩٣٨	مثلت - بغداد	هذا مجرمكم	« » « »
١٩٤٤	مثلت - بغداد	الوطن والبيت	« » « »

السنة	محل الطبع	المسرحية	مسلسل المؤلف
١٩٤٥	مثلت - بغداد	عنتر الايجار	٤٤ صفاء مصطفى
١٩٥١	«» «»	عالم جديد	صفاء مصطفى
١٩٦٠	مجلة المثقف (١٨)	٤٥ صلاح الدين الناهي كهف التحرير	
١٩٦٢	مطبعة الاديب بغداد	حسن افندي	٤٦ طه سالم
١٩٦٤	مثلت - بغداد	الساعة السادسة	«» «»
١٩٦٦	مثلت - بغداد - الكويت	فوانيس	«» «»
١٩٤٥	مجلة المعلم الجديد (١ - ٦) بغداد	٤٧ عاتكة وهي الخزرجي بجنون ليلى	
١٩٦٦ - ٦٢	مثلت - بغداد	الطحلب	٤٨ عادل كاظم
١٩٦٦	«» «»	الطوفان	«» «»
١٩٦٧	«» «» - الكويت	عقدة حمار	«» «»
١٩٥٣	دار المعرفة - بغداد	٤٩ عامر سامي الدبوني متى استعبدتم الناس	
	مطبعة العاني - بغداد	٥٠ عباس السيد علي صرخة الحق	
١٩٦٢	مطبعة الامة - بغداد	٥١ عبد الباقي السعدي الامل الباسم	
١٩٥٤	«» «» «»	نداء الفجر العربي	«» «» «»
١٩٤٦	مطبعة الزمان - بغداد	٥٢ عبد الجبار شوكت النجار رسول النبي الى هرقل	
١٩٥٤	«» «» «»	يوم الجلاء في سوريا	«» «» «» «»
١٩٥٤	المطبعة العربية - بغداد	فتح مكة	«» «» «» «»
١٩٦٧	مخطوطة - مثلت بغداد والكويت	مسألة شرف	٥٣ عبد الجبار علي
١٩٥٨	مطبعة الرابطة - بغداد	قاضي الوقواق	٥٤ عبد الحق فاضل
١٩٣٦	مطبعة الجزيرة - بغداد	٥٥ عبد الحميد الراضي ثورة العرب الكبرى	

السنة	محل الطبع	المسرحية	المؤلف	مسلسل
١٩٣٨	مطبعة الجزيرة - بغداد	ثورة العراق الكبرى	عبد الحميد الرازي	٥٥
١٩٤٨	مطبعة الجامعة - بغداد	الاشقياء	عبد الستار العزاوي	٥٦
١٩٥٨	مطبعة الامة - بغداد	خليها صنطة	« » « »	« » « » « »
١٩٤٨	مطبعة المعارف - بغداد	عبد الستار القره غولي روايات في تاريخ العرب		٥٧
١٩٥٣	مطبعة التقيض - بغداد	مسر حيات الاحداث	« » « » « »	« » « » « »
١٩٥٥	مطبعة الرابطة - بغداد	أبو عبد الله الصغير	« » « » « »	« » « » « »
١٩٥٢	مكتبة الصالحى - بغداد	عبد الصمد خانقاه في الغاب		٥٨
١٩٣٨	مطبعة الفرات - بغداد	نداء الواجب	عبد الغفار العاني	٥٩
١٩٥٩	مطبعة سلمان - بغداد	ديموقراطية وسلام	عبد الغني الجبوري	٦٠
١٩٤٨	مطبعة الاتحاد الجديد الموصل	المعلم عبد القدوس	عبد الغني الملاح	٦١
١٩٤٩	دار الكشف - بيروت	مجد الزهور	« » « » « »	« » « » « »
١٩٦٥	مطبعة شفيق - بغداد	عبد القادر رشيد الناصري الفاكهة المحرمة		٦٢
	مطبعة الجامعة - بغداد	عائدون	عبد القادر الكبيسي	٦٣
١٩٥٨	مطبعة العراق الحديث بغداد	المطلقة	عبد الكريم الألوسي	٦٤
١٩٥٩	دار التضامن - بغداد	استقلال الجزائر	عبد اللطيف الدليثي	٦٥
١٩٥١	مكتبة السامرائي - بغداد	عودة سمير اميس	عبد اللطيف الشيباني	٦٦
١٩٣٨	مطبعة الصباح - بغداد	أنا الجندي	عبد الله حلمي ابراهيم	٦٧
١٩٣٩	مطبعة النجاش - بغداد	صقر هاشم	« » « » « »	« » « » « »
١٩٦١	مؤسسة المطبوعات الحديثة	الى الجزائر	عبد الله زكي	٦٨
	بيروت			
١٩٦٤	مطبعة الامة - بغداد	لبيك يا فلسطين	« » « » « »	« » « » « »

السنة	محل الطبع	المسرحية	المؤلف
١٩٢١	مثلث - الموصل	عبدالمجيد شوقي البكري فتح عمورية	٦٩
١٩٣٤	مطبعة الحكومة - بغداد	مثلنا الاعلى	٧٠ عبد المجيد عباس
١٩٤٥	مطبعة الصباح - بغداد	خاتمة موسيقار	٧١ عبد المجيد لطفي
١٩٤٨	المطبعة الشرقية - بغداد	حمودي يتزوج	٧٢ عبد المسيح بلايا
١٩٤٦	دار الامل - بغداد	رسل الانسان	٧٣ عبد الملك نوري
١٩٦٣	دار الصحافة - بيروت	محاكمة في نيساتور	٧٤ عبد الوهاب البياتي
١٩٦٧	دار الجمهورية - بغداد	عمان لن تموت	٧٥ عبد الوهاب النعيمي
١٩٦١	مخطوطة - مثلث - بغداد	أجنحة طيور الحب	٧٦ عزي الوهاب
١٩٥٥	الشركة الاسلامية - بغداد	فجر جديد	٧٧ عطار رفعت
١٩٦٦	مثلث في بغداد	الي يعوفه الحرامي ياخذ فتاح الفال	٧٨ علي حسين البياتي
١٩٦٢	مطبعة المعارف - بغداد	الدرس قبل اللعب	٧٩ علي الشوبكي
١٩٤٨	دار النشر والتأليف - بغداد	رواية مرجريت	٨٠ علي الصغير
١٩٥٥	مطبعة الرابطة بغداد	هكذا المصير	٨١ عيسى عبد الرزاق القحطاني
	مخطوطة - مثلث - بغداد	ماكو نصيب	٨٢ عيسى عبد الكريم
١٩٥٦	مطبعة الشرق - حلب	غريغوريوس بولص بهنام تيودورا	٧٣
١٩٥٢	المطبعة الخيرية - بغداد	الواجب	٨٤ فاضل جميل
١٩٥٤	مجلة الآداب (١٢)	أحدهم	٨٥ فؤاد التكرلي
١٩٦٢	مطبعة الوفاء - بغداد	الكراج الخامس	٨٦ قاسم حول
١٩٦١	مخطوطة - مثلث - في العبارة	الحازو	٨٧ قيس لفته مراد
١٩٥٠	دار دجلة - بغداد	كامل ابراهيم الجبوري الخطر الاكبر	٨٨

السنة	محل الطبع	المسرحية	مسلسل المؤلف
١٩٥٣	مطبعة الجامعة - بغداد	عدل ملك	٨٩ كمال الجبوري
١٩٦٢	مطبعة الزعيم - بغداد	كل كامش	٩٠ ليث عمر الخفاف
١٩٥٩	مطبعة النجوم - بغداد	الفجر والسلطان	٩١ محمد النقدي
١٩٥٩	مطبعة النجاح - بغداد	سمير ايس بين الحقيقة والاسطورة	٩٢ محمد الهاشمي
١٩٣٣	مطبعة النجاح - بغداد	محمد رضا شرف الدين الحسين	٩٣
١٩٣٩	مطبعة الرشيد - بغداد	محمد طاهر توفيق	٩٤ غرام الفارس
١٩٥٧	دار المعرفة - بغداد	الجماسوسة	» » »
١٩٥٧	مطبعة الجامعة - بغداد	محمد منير آل ياسين	٩٥ صراع في الظلام
١٩٦٢	مطبعة النعيمي - بغداد	محمد ناصر الساعاتي	٩٦ لتحيا الجزائر
١٩٥٧	مطبعة الجامعة - بغداد	محمد الدوري	٩٧ كفاح
١٩٢٣	من كتاب هياكل الجهل بغداد	السيدة	٩٨ محمود السيد
١٩٣٤	بغداد	الكشاف	٩٩ محمود لطفي
١٩٣٦	مطبعة الجزيرة - بغداد	جريمة المجتمع	» »
١٩٢٥	بغداد	رواية الفتاة العراقية	١٠٠ محمود نديم
١٩٤٨	مطبعة الراعي - النجف	مرزه حمزه شيرعلي	١٠١ مأساة اخوين في اللاجئين
١٩٦٤	مكتبة العروبة - القاهرة	مصطفى نعمان البدري	١٠٢ يوم العروبة
١٩٢٨	بغداد	وحيدة	١٠٣ موسى الشايندر
١٩٦٤	جريدة الثورة العربية (٦٧)	العنكبوت	١٠٤ مهدي السماوي
١٩٥٣	مطبعة الجامعة - بغداد	سلاسل	١٠٥ ناجي التكريتي
١٩٣٢	مخطوطة - مثلث - بغداد	العائلة المنكوبة	١٠٦ نديم الاطرقي

السنة	محل الطبع	المسرحية	مسلسل المؤلف
١٩٣٦	مخطوطة - مثلث - بغداد	أفندي من جذب	١٠٦ نديم الاطرقجي
١٩٣٥	«» «» «»	الثورة العربية	«» «»
١٩٣٧	«» «» «»	الحاجب المنصور	«» «»
١٩٣٧	«» «» «»	وضاح اليمن	«» «»
١٩٣٨	مخطوطة - مثلث - بغداد	الاعتراف	«» «»
١٩٥٢	مطبعة الجامعة - بغداد	المون المقتول	١٠٧ نزار سلوم
١٩٥٥	مجلة الآداب (٩) بيروت	أميكللا	«» «»
١٩٣٨	مطبعة دار السلام - بغداد	رواية شهامة العرب	١٠٨ نسيم ملول
١٨٩٣	الآباء الدومنيكين - الموصل	رواية لطيف وخوشابا	١٠٩ نعيم فتح الله سحرار
١٨٩٥	«» «» «»	الامير الاسير	«» «» «» «»
١٩٦٠	مطبعة الوفاء - بغداد	لتنهضوا ايها العبيد	١١٠ نور الدين فارس
١٩٦٥	مكتبة النهضة - بغداد	أشجار الطاعون	«» «» «»
١٩٦٦	مطبعة السعدون - بغداد	طريق آخر	«» «» «»
١٩٦٠	مثلث - بغداد	الفجر الثائر	١١١ يحيى فايق
١٩٢٤	مطبعة الفلاح - بغداد	يحيى ق العبد الواحد فتح مصر	١١٢
١٩٣٦	الموصل	القادسية	«» «» «»
١٩٣٧	مخطوطة - مثلث - الموصل	فتح الشام	«» «» «»
١٩٥٤	الثقافة الجديدة - بغداد	رأس الشليلة	١١٣ يوسف العاني
١٩٥٨	مطبعة المعارف - بغداد	مسرحياتي	«» «»
١٩٦٠	مخطوطة - مثلث - بغداد	ماكو شغل	«» «»
١٩٥٩	مجلة المثقف (٤ - ٥) بغداد	عمر جديد	«» «»

السنة	محل الطبع	المسرحية	مؤلف
١٩٦٦	مجلة الافكار - (١ ، ٢) عمان	الدواء والغذاء	١١٣ يوسف العاني
١٩٥٠	المطبعة العصرية - الموصل	عامر وأسماء	١١٤ يوسف أمين قصير
١٩٥٧	مطبعة الشمال - كركوك	المجزرة الاولى	١١٥ يوسف سعيد
١٨٨٠	الآباء الدومنيكان - بيروت	هرمز نورسو الكلداني نبوخذ نصر	١١٦
			المارديني

المراجع

(أ)

مؤلف	اسم الكتاب	محل الطبع	السنة
١ احمد الشايب	اصول النقد الادبي	مكتبة النهضة المصرية القاهرة	١٩٦٢
٢ احمد حمروني	المسرح والكواليس	الكتاب الذهبي القاهرة	١٩٦٦
٣ احمد فياض المفرجي	الحركة المسرحية في العراق	م . الشعب . بغداد	١٩٦٥
٤ ارسطو طاليس	فن الشعر/ت/عبدالرحمن بدوي	م . النهضة القاهرة	١٩٥١
٥ اشمللي ديوكس	الدراما/ت/محمد خير	عالم الكتب القاهرة	
٦ الان . س . دارتر	المسرحية ت/اكرم الميداني	دار الثقافة بيروت	١٩٦٦
٧ الحسن السائح	تاريخ القصة والمسرحية والادب المغربي	مطبعة الفجر الرباط	
٨ الفريد فرج	دليل المتفرج الذبحي الى المسرح	دار الهلال القاهرة	١٩٦٥
٩ اسماعيل ادهم	توفيق الحكيم	دار سعد بن نصر بالقاهرة	١٩٤٥
١٠ المر رايس	المسرح الحي ت/داود حلمي	دار النهضة القاهرة	١٩٦٥
١١ ألن تيت	دراسات في النقد ت / عبد الرحمن يافي	مكتبة المعارف بيروت	١٩٦١
١٢ أنيس المقدسي	العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث	الجامعة الاميريكية بيروت	١٩٣٩

السنة	محل الطبع	اسم الكتاب	مسلسل المؤلف
	م . النهضة المصرية القاهرة	دراسات في الادب الامريكي	١٣ أنيس منصور
١٩٦٢	م . المعارف بغداد	تاريخ الادب المسرحي الانجليزي ت/علاء الدين حمودي	١٤ ايفانز
١٩٦٥	م . العصرية بيروت	يوجين أونيل ت/حسن محمود عباس	١٥ باريت كلارك
	م . الهلال بغداد		١٦ بدري حسون فريد فنانون من بغداد
١٩٦٣	م . الانجلو المصرية القاهرة	التيارات المعاصرة في النقد الادبي	١٧ بدوي طبانه
١٩٤٨	م . الاعتماد بغداد	ثلاث مسرحيات عربية ت / محمد تقي الدين الهلالي	١٨ بول كاي
	م . الآداب القاهرة	فن الأدب	١٩ توفيق الحكيم
١٩٤٣	دار الهلال القاهرة	زهرة العمر	« »
١٩٦٢	الدار المصرية القاهرة القاهرة	تطور النقد المسرحي في مصر تاريخ ادب الشعب	٢٠ حسن عبد ٢١ حسين مظلوم
١٩٦٢	م . المعارف بغداد	الادب المعاصر في العراق	٢٢ داود سلوم
١٩٦٥	الدار المصرية القاهرة	المسرح الحديث ت / محمد عزيز (دفع)	٢٣ دريك بنتلي
	دار المعارف القاهرة	في اضواء المسرح	٢٤ رجاء النقاش
١٩٦١	م . الانجلو المصرية القاهرة	مختارات في النقد الادبي المعاصر	٢٥ رشاد رشدي
١٩٦٢	القاهرة	مقالات في النقد الادبي	« »
١٩٤٨	م . المنصور - بغداد	تاريخ نصارى العراق	٢٦ رفائيل بابو اسحق

السنة	محل الطبع	اسم الكتاب	مؤلف
١٩٤٣	دار المعارف - بغداد	الادب المعاصر في العراق	٢٧ رفائيل بطى
١٩٥٥	معهد الدراسات العربية - القاهرة	الصحافة في العراق	«» «» «»
١٩٦٤	دار نهضة مصر القاهرة	فن الكاتب المسرحي	٢٨ روجر م. بسفيلد
		ت/دويني خشبه	
١٩٦٠	دار الفكر العربي «»	النقد الادبي	٢٩ سيد قطب
١٩٥٥	معهد الدراسات العربية القاهرة	النقد الادبي	٣٠ سهير القلماوي
	المؤسسة المصرية القاهرة	تاريخ المسرح ت/دريني خشبه	٣١ شلدون نشيني
	رسالة ماجستير القاهرة	تطور النقد المسرحي في مصر	٣٢ شمس الدين أحمد
	دار الفن الحديث دمشق	مسرح عربي قديم	٣٣ عادل ابو شنب
١٩٥٨	دار المعارف بغداد	تاريخ الادب العربي في العراق	٣٤ عباس العزاوي
١٩٥٨	دار المعرفة - بغداد	الاسس الفنية للنقد الادبي	٣٥ عبد الحميد يونس
١٩٦٥	المكتبة الثقافية القاهرة	خيال الظل	«» «» «»
١٩٥٧	مطبعة الزهراء بغداد	تاريخ الصحافة في العراق	٣٦ عبد الرزاق الحسن
١٩٥٩	شركة الطبع والنشر الاهلية - بغداد	تاريخ التعليم في العراق	٣٧ عبد الرزاق الهلالي
١٩٥٥	دار النشر للطباعة القاهرة	الادب المصري	٣٨ عبد القادر القط
١٩٦٠	مطبعة المعارف	بغداد القديمة	٣٩ عبد الكريم العلاف
١٩٥٦	دار بيروت - بيروت	برنارد شو	٤٠ عبد اللطيف شرارة
١٩٦٤	الدراسات العليا	الادب المغربي الحديث	٤١ عبد الله كنون

السنة	محل الطبع	اسم الكتاب	المؤلف
١٩٦١	دار المعارف اسكندرية	عبدالمحسن عاطف سلام من مسرحيات عزيز ابازة	٤٢
	الدار المصرية القاهرة	عبد المنعم الحفني تيارات ومذاهب فنية	٤٣
		وادبية جديدة	
١٩٥٨	مطبعة شفيق - بغداد	عبد المنعم الغلامي أسرار الكفاح الوطني في الموصل	٤٤
١٩٦٢	مطبعة المعارف بغداد	عبد الله الجبوري نقد وتعريف	٤٥
١٩٦٦	دار الفن الحديث دمشق	عدنان بن ذريل الادب المسرحي في سورية	٤٦
١٩٦٣	دار الفكر - دمشق	« » « » « » فن المسرحية	
١٩٦٢	دار الفن الحديث دمشق	« » « » « » مسرح عربي قديم	
١٩٥٥	مطبعة الاعتماد القاهرة	عز الدين اسماعيل الادب وفنونه	٤٧
١٩٦٢	دار المعارف القاهرة	« » « » « » التفسير النفسي للأدب	
	دار الفكر العربي القاهرة	« » « » « » قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر	
١٩٥٥	المؤسسة المصرية القاهرة	علي الواعي مسرح برنارد شو	٤٨
١٩٥٩	كتب لجميع الاعلانات الشرقية	« » « » « » فن المسرحية	
١٩٦١	معهد الدراسات القاهرة	علي أحمد باكثير فن المسرحية خلال تجاربي	٤٩
١٩٦٧	« » « » « »	علي الزبيدي المسرحية العربية في العراق	٥٠
١٩٦٥	مطبعة العاني بغداد	علي السوداني دراسة في طبيعة المجتمع العراقي	٥١
١٩٥٧	الانجلو المصرية القاهرة	عمر الدسوقي المسرحية	٥٢
١٩٣٠	الموصل	فاضل الصيدلي هدية الاحرار	٥٣

السنة	محل الطبع	اسم الكتاب	مسلسل المؤلف
١٩٦١	مطبعة دار البلاد بغداد	الصحافة العراقية	٥٤ فائق بطى
١٩٦٦	الكتاب الذهبي القاهرة	الفن في حياتنا	٥٥ فتحي غانم
١٩٦١	دار الثقافة - بيروت	فن المسرحية ت بكر عباس	٥٦ فرد . ب . ميليت
١٩٦٤	دار النهضة العربية القاهرة	فكرة المسرح ت/ جلال العشري	٥٧ فرنسيس فرجون
	مطبوعات الشرق القاهرة	تشيكوف ت/ عبد القادر القط	٥٨ فلادمير برميلوف
١٩٦٦	المكتبة الثقافية القاهرة	المسرح الاشتراكي	٥٩ كمال عيد
١٩٦٦	دار الآداب - بيروت	المعقول واللامعقول في الادب	٦٠ كولون ولسون
		الحديث ت/ أنيس زكي	
١٩٦٥	الدار المصرية القاهرة	الطيّات في المسرحية والقصة	٦١ ل . ج . بوتس
		ت/ أدوار حلمى	
١٩٦١	مطبعة رويال القاهرة	نظرية الأنواع الادبية	٦٢ لا . بى . سى فنست
		ت/ حسن عون	
	مكتبة الانجلو مصرية القاهرة	فن كتابة المسرحية ت/ دريني خشبه	٦٣ لا يوس ايجري
١٩٦٤	الدار القومية القاهرة	المسرح الفرنسى المعاصر	٦٤ لطفى فام
١٩٢٦	مطبعة الآباء اليسوعية القاهرة	الآداب العربية في القرن التاسع عشر	٦٥ لويس شيخو اليسوعي
١٩٦٣-٦٢	معهد الدراسات العليا	المؤثرات الاجنبية في الادب العربي الحديث	٦٦ لويس عوض
١٩٦٤	دار المعارف القاهرة	المسرح العالمي	«» «»
١٩٦٤	دار المعرفة - القاهرة	دراسات في أدبنا الحديث	«» «»
	دار ايزبس المطبع القاهرة	المسرح المصري	«» «»

السنة	محل الطبع	اسم الكتاب	المؤلف
١٩٦١	مطبعة شفيق بغداد	في بلاد الرافدين ت / فؤاد جميل	٦٧ ليندى درور
	منشورات عويدات بيروت	٦٨ ليون شانصوريل تاريخ المسرح ت / خليل شرف الدين	
١٩٦٢	مكتبة الانجلو مصرية القاهرة	٦٩ مارجوري بولتون تشريح المسرحية ت / دريني خشبة	
١٩٤٩	دار المعارف القاهرة	٧٠ محمد امين حسونة بيراند يلمو	
١٩٦٢	لمطبوعات الحديثة اسكندرية	٧١ محمد زكي العشماوي دراسات في أدب المسرح	
	مطبعة دار السلام بغداد	٧٢ محمد طاهر العمري تاريخ مقدرات العراق السياسية	
١٩٦٦	الدار القومية القاهرة	٧٣ محمد عبد الرحيم عنبر المسرحية بين النظرية والتطبيق	
	الدار القومية القاهرة	٧٤ محمد عبد الله الشفقي في المسرح	
١٩٦٤	دار النهضة العربية القاهرة	٧٥ محمد غنيمى هلال النقد الادبى الحديث	
١٩٦٢	الانجلو المصريه القاهرة	«» «» «» المدخل الى النقد الادبى	
١٩٦٥	مكتبة النهضة القاهرة	«» «» «» في النقد المسرحى	
	دار المعارف بالقاهرة	٧٦ محمد فريد أبو حديد شكسبير	
	دار القلم القاهرة	٧٧ محمد مصطفى هداره مقالات في النقد الادبى	
١٩٥٤	معهد الدراسات القاهرة	٧٨ محمد مندور محاضرات في مسرحيات شوقي	
١٩٥٩	«» «» «»	المسرح النثرى «» «»	
١٩٦٠	دار النهضة بمصر «»	مسرح توفيق الحكيم «» «»	
١٩٦٣	دار المعارف القاهرة	المسرح «» «»	
		مسرحيات عزيز أباظة «» «»	
١٩٥٦	دار بيروت - بيروت	٧٩ محمد يوسف نجم المسرحية في الادب العربى	

السنة	محل الطبع	اسم الكتاب	مؤلف
		الحديث	
١٩٦١	دار الثقافة - بيروت	٧٩ محمد يوسف نجم	مارون النقاش
	دار الشمالي للطباعة بيروت	٨٠ محمود السمرة	مقالات في النقد الادبي
١٩٦٣	دار الفكر العربي القاهرة	٨١ محمود حامد شوكت	الفن المسرحي في الادب العربي الحديث
	مطبعة المقتطف والمقطم القاهرة	«» «» «»	المسرحية في شعر شوقي
١٩٣٦	المطبعة الشرقية القاهرة	٨٢ محمود تيمور	محمد تيمور
	المطبعة النموذجية «»	«» «»	دراسات في القصة والمسرح
		«» «»	ظلال مضيئة
		٨٣ مصطفى المسرحي	الذي الادى
١٩٥٧	الانجلو مصرية القاهرة	٩٤ مصطفى الشكعة	من فنون الادب العربي
١٩٦٥	دار الكتاب العربي بيروت	٨٥ ملتون ماركس	المسرحية كيف ندرکها ونتذوقها
١٩٦٠	مكتبة الفنون الدرامية القاهرة	٨٦ وولتر كيد	عيوب التأليف المسرحي
		ت/عبد الحليم البشلاوي	

المراجع

(ب)

ممسلسل اسم المسجلة أو الصمحفة	اسم الكاتب	اسم المسقال	العدد السنة
١ الآداب اللبنافة	أنور المسداوي	لغة الإاءاء فف القصة والمسرففة	١٩٥٥
	معمفر السعاف	هل فوفاء مسرف عراف	٧ ١٩٥٤
	مالم القشطفف	عوءة إلى أبسن والمسرف	٥ ١٩٥٦
٢ الأافب اللبنافة	صالم مواء الطعمة	مسرففة لطفف وموشابا	مايو ١٩٦٦
٣ مجلة الاعفءال	عزاففن آل فاسفن	الصمفافة الأاففة فف العراق ص ٢٣٥	١٩٣٣
٤ الإاقلام العراقية	سامف مفف	أرافة فف مسرفففف شفرفففف	٧ ١٩٦٦
	عاف الوماب الأمفن	فف واقعنا الأافف	٤ ١٩٦٤
	علف الزبفأف	المسرففة العربية فف العراق ٩، ٤، ٣، ٦٥، ٦٦	
٥ مرفأة الأمل	مأام المرفة	مفاننا العلمفة والأاففة	٣٠ ١٩٢٧
٦ الانطلاق البفرفففة	مورم فونساف	نشأة المسرففة	٢ ١٩٦٠
٧ البلاد العراقية	النشاط المسرفف فف العراق كانون أول ٢٧، ٢٨	
٨ البلد العراقية	نأوة	الصراع بفن العامفة والفصمف ٦/٧	١٩٦٦
٩ المأنا	سلمف النقاش	فوانأ روافاف أو الففافراف ص ٥٢١	١٨٧٥
١٠ الماصأ العراقية	أبراهفم المعرف	العنصر النسائف فف مسرف العراق ٧	١٩٣٦
	ولفر	مرامة المسرف	١ ١٩٣٠
	. . .	النشاط المسرفف	٢٠، ٢٨، ٣١، ٣٢

العدد السنة	اسم المقال	اسم الكاتب	ممسلسل اسم المجلة او الصحيفة
١٩٣٢ ٢٨	ذكرى	مولير	١٠ الحاصد العراقية
١٩٥٣ ٢	واقع المسرح العراقي	يوسف العاني	١١ الثقافة الجديدة
١٩٥٨ ٥	مسرحنا بعد الثورة	يوسف العاني	
١٩٥٥ ١٧	المسرحية العربية الموجودة	محمد البدوي	١٢ الرسالة الجديدة المصرية
١٩٠٧ ١٥ رمضان	رواية الوطن سلسكرا	١٣ الرقيب البغدادية
١٩٠٧ ١٨ رجب	الرقص بدل التمثيل	
١٩٠٧ ٢٧ ربيع الاول	شهيد الدستور مدحت باشا	
١٩١٢ ١١٢، ١٣٧ ،	الناظر المسرحي	١٤ صدى بابل العراقية
١٩١٣ ١٣١، ١٢٨			
١٩١٠			
١٩٠٩ ١٦، ١٢، ١	الاسيران الصغيران	
١٩٠٩ ٩	رواية المحكمة السرية	
١٩٠٩ ٣٦	رسالة من كربلاء	
١٩٠٩ ٣٦	رواية جان دارك	
١٩١١ ٨١، ٧٨	شموني الطحانة	
١٩٠٩ ٧-١	العدل أساس الملك	
١٩٠٩ ٢٩ ايلول	سلسترا	
١٩١٢ ١٢٨	الرشيد والبرامكة	
١٩٢٤ ٢٧، ٨، ٨ ايار	النشاط المسرحي	١٥ العالم العربي

العدد السنة	اسم المقال	اسم الكاتب	مسلسل اسم المجلة او الصحيفة
١٩٢٧	١٧ آب	النشاط المسرحي	١٥ العالم العربي
١٩٢٢	١ ، ٣١ كانون	النشاط المسرحي	١٦ العراق
١٩٢٣	٢١ آذار ، ٢٥ نيسان ، ١ تموز ، ٦ آب	« »	« »
١٩١٩	١ ، ٧ ، ١٧ شباط	النشاط المسرحي	١٧ العرب العراقية
١٩١٩	٢٣ ، ٢٩ كانون ثاني	« »	« »
١٩٦٤	٤ / ١٦	« »	« »
١٩٦٦	المسرحية الشعرية	حسين نصار	١٨ العربي الكويتية
١٩٥٨	٢٧	مسرح كامو	١٩ الفنون العراقية
١٩٥٧	٢٣	حول مسرحية الخبز المسموم	جيان
١٩٥٧	٨	عبد الصمد خانقان مع الحكيم والعاني	
١٩٥٨	٢٧	مع يوسف العاني	عبد الله
١٩٥٧	٢٤	مشاكل المسرح المعاصر	ف . ساباك
١٩٥٧	٢٤	مسرحا شعبيا	محمد كامل عارف
١٩٥٨	٢٤	المسرحية اليونانية	علي الزبيدي
١٩٦٥	١٥	معنى المأساة	غالي شكري
١٩٦٦	محمد اسماعيل محمد الانسان والمسؤولية في مسرح آرثر ميلر		٢٠ القصة المصرية
١٩٦٤	٣٥	البذور المسرحية في حياتنا	٢١ الكاتب المصري
١٩٥٦	٤	محمود تيمور في بعض مسرحياته	٢٢ المجلة البيروتية

العدد السنة	اسم المقال	اسم الكاتب	ممسلسل اسم المجلة او الصحيفة
١٩٣٩ . ١٩	الحركة الثقافية في العراق	يوسف الحاج الياس	٢٣ المجلة الموصلية
١٩٤٠ ١	الحرب	بديع شريف	٢٤ المعلم الجديد
١٩٤٠ ٣	استحضار الالومنيوم	ناجي عبد الصاحب	«» «»
١٩٢٤ ١	بين فنانين	٢٥ المعلمين
١٩٦٥ ٤٩	مسرحية لطيف وخوشايبا	٢٦ المكتبة
١٩١٩ ٦ ، ٣١ ايار	النشاط المسرحي	٢٧ النادي العلمي

المقابلات

- ١ مقابلي لادمون صبري عدة مرات عام ١٩٦٦
- ٢ مقابلي لابن اسكند زغي في ١٩٦٧/٣/١٠
- ٣ مقابلي لتوفيق لازم في ١٩٦٦/٦/١٧
- ٤ مقابلي للمطران جرجس قندلا في ١٩٦٧/٢/٢٥
- ٥ مقابلي لجميل فاقو في ١٩٦٧/٧/١٣
- ٦ مقابلي للمقس حنا رحمانى في ١٩٦٦/٦/١٠
- ٧ مقابلي لاخته حنا رسام في ١٩٦٧/٢/٢٢
- ٨ مقابلي لخالد الشواف في ١٩٦٦/٧/٨
- ٩ مقابلي لسالم الدباغ عدة مرات عام ١٩٦٦
- ١٠ مقابلي لسامي طه الحافظ مرات عدة عام ١٩٦٦
- ١١ مقابلي للمقس سليمان صايغ في ١٩٦٢/١/٤
- ١٢ مقابلي لصفاء مصطفى في ١٩٦٦/٧/٤
- ١٣ مقابلي لطله سالم عدة مرات في عام ١٩٦٦
- ١٤ مقابلي لعائكة وهي الخزرجي في ١٩٦٧/٣/١٦
- ١٥ مقابلي لعادل كاظم عدة مرات في عام ١٩٦٦
- ١٦ مقابلي لعامر سامي الدبوني في ١٩٦٦/٦/٢١
- ١٧ مقابلي لعبد المجيد شوقي في ١٩٦٦/١٠/٢٠
- ١٨ مقابلي للمطران غريغوريوس بولس بهنام في ١٩٦٥/٨/١١
- ١٩ مقابلي لتاسم حول في ١٩٦٦/٥/٦

- ٢٠ مقابلتي لعبد الغني الملاح في ١٩٥٧/١٢/٢٩
- ٢١ مقابلتي للميث عمر الخفاف في ١٩٦٦/٦/٣٠
- ٢٢ مقابلتي لوالدة نديم الاطرقجي في ١٩٦٧/٢/١٣
- ٢٣ مقابلتي لاولاد نعموم ففتح الله سحار في ١٩٦٧/٢/١٥
- ٢٤ مقابلتي لنور الدين فارس في ١٩٦٦/٦/١
- ٢٥ مقابلتي لأولاد يحيى فايق في ١٩٦٦/٦/٢٦
- ٢٦ مقابلتي لاولاد يحيى ق في ١٩٦٦/٦/٣
- ٢٧ مقابلتي ليوسف امين قصير في ١٩٦٦/٦/١٧

رسائل

- رسالة من يوسف العاني لي ١٩٦٧/٢/١٦

جدول الخطأ والصواب

الصفحة السطر الخطأ الصواب	الصفحة السطر الخطأ الصواب
٢٠ ١٠ ولكن لكي	٥ ١٠ الدرس الدارس
٢١ ١٥ عا ما	٥ ٢٠ بالمسوح بالمرسح
٢١ ١٥ بالغه في اللغة	٥ ٥ راعاياههم رعاياههم
٢٢ ١٦ المنصور منصور	٥ ١١ المداش المدارس
٢٤ ٥ شخصيتيهما شخصيتيهما	٥ هامش (١) الزبيري الزبيدي
٢٤ ١٥ يعرف أسرف يسرف إسراف	٥ هامش (٢) آوند آرند
٢٤ ١٧ الدخيلة الدخيلة	٦ ١٢ هم هما
٢٥ هامش (٣٩) دموعي سموعي	٦ هامش (٥) أبو بابو
٢٥ هامش (٣٩) لنبعضوا نبغضوا	٧ خط الهامش قبل هامش (٨)
٢٨ ٣ عن من	بسطر واحد
٢٨ ٩ استسلامها استلامها	١٠ ٤ حبشي حبش
٢٩ ٧ «الأقلون» الأغلون	١١ ١٢ موضوعاتها موضوعاتها
٢٩ ١٢ خفقت خفقت	١٢ هامش (١٠) ٥٧ ٥٨
٢٩ ١٩ راضا راعنا	١٣ ٣ تمتلکها تمتلکها
٣٠ ١٢ ٤٢ ٤٣	١٦ ١١ بحث تحريف
٣٢ ٦ وانا مغقع شروالي كان قال	١٧ ١٦ رحنا وحننا
مروكي يصدق	١٨ ٤ تحمل اسم تحمل اسم
٣٤ ١٥ أغلطنا أغاثنا	fam fam etcolas

الصفحة السطر الخطأ الصواب

١٤ ٣٥	الى	على
١٦ ٣٥	ساعده	مساعدته
٣٥ - ٣٦	٣٦	٣٥
٣٦ - ٣٥	٣٥	٣٦
١١ ٣٦	يأس	يئأس
١٠ ٣٧	الدروس	الدرس
٤ ٣٨	شخيات	شخصيات
٣ ٣٩	استمر	استمد
١٦ ٤١	واشباعها	وأشبعها
٢٠ ٤١	الدم ولده	فشعر لدم ولده
		فشمر
٢٠ ٤١	ويعم	وقدم إلى
٨ ٤٣	ليوضح	ليوضح
١٨ ٤٤	طور	الطور
١٢ ٤٦	إسمه	أسمه
١٢ ٤٦	خط الهامش قبل هامش (٥٨)	
٦ ٤٨	وقررة	وقررت
١٣ ٤٨	لكنه	لكنها
١٣ ٤٩	ضروفه	ظروفه
٥ ٥١	بينهما	بينها
١٥ ٥١	تأثير	يظهر تأثير

السطر (١٨)

١٣ ٥٨	النحو	نحو
١٥ ٥٨	أعيده	أعده
١٧ ٥٩	يحاول	يحول
١٨ ٥٩	فيهاهم	فهاهم
٨ ٦٠	كثيب	كثيب معنى
٦٠	هامش (٧٢)	زواجها
٦٠	هامش (٧٢)	ملك الملك
١٠ ٦١	التطوير	تطوير
٦ ٦٢	وحالة	وحالات
٢ ٦٣	أحسن	أحسن
٦٥ -	التاريخية	الاجتماعية
١٤ ٦٧	الباب	الكتاب
١٩ ٦٧	رومانية	رومانيه
١٠ ٦٩	طول	ملول
٥ ٧٠	ظهور	الظهور
١٩ ٧٢	فنفذ	فنفذ

الصفحة السطر الخطأ العرواب

١٩ ٧٣ من ذلك

٨ ٧٤ عَصْرًا عَصْرًا

١٠ ٧٤ من عن

٦ ٧٦ التي فيها التي وقعت فيها

١١ ٧٨ يأتي الموت بأني أموت

١١ ٧٨ وظي وقلبي

٢٠ ٧٩ لم يستعملوا لم يستعملوا

١٩ ٨٤ الفاجعة الفاجعة

٣ ٨٥ حبيبها خطيبها

٧ ٨٥ المرأة المرأة رقم (١٢)

١١ ٨٥ ومحاولتهما ومحاوله ولديه

(ابو تغلب وابو البركات)

٨٦ - هامش (١٢) أنظر علي الزبيدي

(المصدر السابق)

٦ ٨٨ يعمل يصل

٢ ٩٥ بامرئ بأمري

٢١ ٩٧ عام ١٩٦٣ —

٥ ٩٨ وسائل رسائل

١ ١٠٣ جميع جمع

١٤ ١٠٤ اشتد يشتد

٩ ١٠٥ يرد يردد

الصفحة السطر الخطأ العرواب

١٠٥ هامش (٤٩) لتنهضوا لتنهضوا

١١١ ٢٠ هي التي هو الذي

١١٢ ١ أعطت اعطى

١١٢ ٥ شباب الشباب

١١٤ ٣ انبثثت انبعثت

١١٤ ٢١ قصة قصة

١١٦ ١٧ الى وادي الى العلم بوادي

١١٨ ١٤ محل محك

١١٨ ١٤ القومية القوية

١٢٠ ٦ من بين

١٢٠ ١٠ اليمن البين

١٢٠ ١٢ النجم النجوم

١٢٠ ٢٢ يبرح لم يبرح

١٢١ ١٣ تصوير تصور

١٢٢ ٥ من مع

١٢٤ ٢ العصبية المصيبة

١٢٥ ١٨ حافظ محافظ

١٢٧ ١٤ الافتعال واضح الافتعال

١٣١ ٢١ حاف شاف

١٣٢ ١ البليات البليات

١٣٦ ١٣ بالهمة باللمجة

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١٧٠	١٧	الباء	البناء	١٣٨	٨	الخارجي	الفني الخارجي
١٧٢	٢	عقوته	عقوياً	١٤٢	١	العثمانيين	العثمانيون
١٧٣	٨	ثلث	تلك	١٤٥	٩	احام	اقمام
١٧٣	١٥	الى	بعد ذلك الى	١٥١	١٧	حدوث	محروف
١٧٤	٣	نعثر	أن نعثر	١٥١	١١	هوه	هواه
١٧٧	٦	تسهيل	تسهل	١٥١	١٦	ارادن	أراد أن
١٨١	٢	تقديره	تقدير	١٥٦		حاشية (٩٤)	العصر الادب
١٨١	٨	وقد	وقد باعت	١٥٨	١١	بدرجة	ببهرجة
١٨٢	١٣	طريق	طريقي	١٥٩	٨	سوء	ستسوء
١٨٣	٦	يعتمد	يتعمد	١٦٠	٢	بالعامية	الفصحى بالعامية
١٨٣	١٩	المعدة	العدّة	١٦٠	٧	اتفضل	انفضلي
١٨٦	٤	الامم	الادب	١٦٣	٩	موزه	مرزه
١٨٩	٣	عمليته	عملية	١٦٣	١١	الساق	السائق
١٨٩	٨	سينتقل	سينقل	١٦٣	١١	الوطن	الوصي
١٨٩	٢٠	البيك	البيك مشكلة زواج	١٦٣	١٩	الجزائر	الجزائر وجعل
١٩٠	٤	عمر	عصر ١٩٥٩			فيه	بطلا
١٩٠	٥	١٩٥٩	ومو بالبال ١٩٥٥	١٦٤	١٦	الفرنسيو	الفرنسيون
١٩٠	٦	١٩٦٤	١٩٥٤	١٦٤	١٧	حر	حرة
١٩٠	١٥	يمثل	يعتمل	١٦٤		هامش (١١٥)	الدليس الدليثي
١٩١	١	الى	في	١٦٥	١١	العظمة	العظة
١٩١	٣	والمراجعين	والمراجعين	١٧٠	٧	الضباط	الضابط

الصفحة السطر الخطأ الصواب

١٩١	٨	روموزا	رموزا
١٩١	١٤	السياب	الشاب
١٩٢	١	اشياء	اشياء ما
١٩٢	١٤	مزاياما	مزاجها
١٩٥	١٠	اقتناعنا	اقتناعنا بالفكرة
		واقتناعنا	
٢٠٠	١٠	ابو علي	ابو علي نفسه
٢٠٩	١٩	الشويبيكي	الشويبيكي
٢١١	٩	نطاق القصيدة	نظام القصيدة
		القديمة	
٢١١	١٠	بتصوير	على تصوير
٢١٢	١٤	بين	يبين
٢١٤	١١	يتنازع	تتنازع
٢١٥	٢٠	لاني	لاني
٢١٥	٢٢	دره	وردة
٢١٧	١١	مسرحياتهما	مسرحيتيهما
١١٨	١١	سنة عشر	ست عشرة
٢٢١	٣	عشر	عشرة
٢٢٣	٢	الانقسام	الانقسام
٢٢٥	٣	المحيل	للمجمل
٢٢٩	١	داره	دراه

الصفحة السطر الخطأ الصواب

٢٣١	١٣	تاريخاً	تاريخاً شعرياً
٢٣٣	٩	تقلي	تصلي
٢٣٦	١٦	من	عن
٢٣٨	١٩	بتركز	بتركيز
٣٣٩	٢٠	سنرى	ترى
٢٤١	١٠	الحسي	النفسي
٢٤٤	٧	الغنائية	الغنائيتين
٢٤٩	١٦	انت بيني	ان تبني
٢٤٩	١٨	وما هون	واهون
٢٥٠	٢٢	نداؤك	نداءك
٢٥٨	١٥	بالافكار	بالامصار
٢٥٩	١٨	تاريخية	التاريخية
٢٦٠	٢	ببيناتها	لبيناتها
٢٦٥	١٩	بروشويس	بروميثوس
٢٦٧	٣	الحمدان	الحمداني
٢٦٨	١١	تقعو	شعو
٢٧٢	٢٢	عمر	عصر
٢٧٥	٤	حمروني	حمروش
٢٧٥	١١	الذبحي	الذكي
٢٧٨	٢٠	السوداني	الوردي
٢٧٩	١٠	الطيّات	الملمأة

فهرست الجزء الثانى

الفصل الأول

نشأة المسرحية العربية في العراق ١٤ - ٥

العوامل الخارجية ٤٥ - ١٤

العوامل الداخلية ٦٤ - ٤٦

الفصل الثانى

المسرحية النثرية

المسرحية التاريخية ١٠٧ - ٦٧

المسرحية الاجتماعية ١٨٥ - ١٠٨

المسرحية العامة ٢٠٥ - ١٨٦

المسرحية الشعرية ٢٥٣ - ٢٠٩

خاتمة الفصل الثانى ٢٦٢ - ٢٥٥

المصادر والمراجع ٢٨٧ - ٢٦٣

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٠٠ لسنة ١٩٧١

١٩٧١ / ٥ / ٢٨ / ١٠٠٠